

Heliodors *Aithiopika* og fortellingens kunst

En narratologisk studie

Astrid Mari Nyborg



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2010

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg Heliadors *Aithiopika* i et narratologisk perspektiv. Verket antas å være den siste av de greske kjærlighetsromanene vi har overlevet, og tidfestes til en periode fra tidlig tredje til sent fjerde århundre e.Kr

Fortellingen har en meget komplisert oppbygning i forhold til det man forventer seg av et verk med et slikt tema fra denne tidsperioden. Denne oppgaven diskuterer de mest utpregede elementene ved Heliadors fortellerteknikk, og forsøker å vise hvordan disse fremtrer både i romanen som helhet og i de enkelte episodene.

Oppgaven tar sitt utgangspunkt i en litteraturhistorisk kontekstualisering, som legger grunnlaget for resten av arbeidet. Dernest analyseres *narrative nivå*, og *tidsperspektivet*, både med henblikk på kronologi og på tidsspenn i teksten. Dette er to hovedelementer i *Aithiopikas* narrative struktur, og de ligger til grunn for mye av det som utmerker seg ved romanen. Oppgavens gjennomgang av disse legger også grunnlaget for det neste kapitlet, som analyserer *spenning*. Analysen avsluttes med et kapittel om anagnorisis (gjenkjennelse).

Oppgaven gjør en analyse av *Aithiopikas* strukturelle oppbygging, og vil vise at grunnelementene i denne er diegetiske nivå og den temporale siden av fortellingen. Det vil komme frem at de diegetiske nivåene og tidselementet ikke bare virker på hverandre, men at de også er helt sentrale i verkets struktur, og legger grunnlaget for de øvrige narratologiske grep. Spesielt vil forholdet mellom fortellingen og historien, som jo i denne romanen er av en meget komplisert art, vise seg å være utslagsgivende.

Forord

Min fascinasjon for de gamle grekere startet med *examen philosophicum*. Vi hadde ikke kommet langt inn i pensum før min preferanse for de *eldre* filosofene trådte tydelig frem. På bekostning av resten av pensumlisten pløyet jeg gjennom ikke bare de *utdragene* fra antikke tekster vi skulle lese, men også resten av verkene. Det var bare én ting jeg så kunne gjøre, og det var å ta grunnfag i antikkens kultur. Derifra var veien lang og kronglete via mellomfag i litteraturvitenskap til storfag i gresk og så tilbake til litteraturen igjen. Det var aldri til å komme fra at det var den som lå mitt hjerte nærmest.

Jeg leste *Aithiopika* da jeg tok mellomfag i litteraturvitenskap. Den sto ikke på pensum, men etter en så grundig neddykking i gresk litteratur hadde jeg rett og slett brukt opp det materialet som ble regnet for å tilhøre kanon. Jeg måtte lete opp mitt helt egne pensum hvis jeg skulle ha noe spennende å gripe fatt i dette halvåret.

Jeg leste altså *Aithiopika* nettopp fordi jeg lette etter noe litt "glemt", og selv om den var litt forvirrende til tider, var det fornøylig lesning. Jeg leste romanen mest som underholdning, men det som snart slo meg, var den påfallende *kompleksiteten* i verket. Snart hadde jeg lest den flere ganger, og hver gang var det noe nytt som fanget min interesse. Jeg var rett og slett dypt imponert over denne kjærlighetsromanen, og da jeg forlot gresken til fordel for litteraturvitenskapen, var det fordi jeg visste hva jeg skulle: Jeg skulle skrive en oppgave om fortellingen om Theagenes og Kharikleia. Hermed foreligger den.

Jeg vil gjerne få takke min veileder Jon Haarberg for hans uvurderlige hjelp og for hans ukuelige tålmodighet.

Innhold

I. INNLEDNING	1
II. ROMANEN OG FORSKNINGEN	5
1. HANDLINGEN.....	5
2. TILBLIVELSEN.....	6
a) <i>Biskoper og keisere</i>	6
b) <i>Hjelpemidler</i>	8
3. LITTERÆR KONTEKST	10
a) <i>Generell oversikt</i>	10
b) <i>Genrekonvensjoner og den individuelle roman</i>	12
c) <i>Genrens fremvekst</i>	19
4. NARRATIV STRUKTUR.....	21
5. PROSJEKTET.....	22
III. NARRATIVE NIVÅ	26
1. DIEGESE OG HYPODIEGESE	26
2. NIVÅVEKSLING I AITHIOPIKA	27
a) <i>Hva motiverer nivåendring?</i>	27
b) <i>Hvordan motiveres nivåendringer i verket?</i>	29
c) <i>Hvordan markeres nivåendringer?</i>	30
3. HYPODIEGESE: TID OG SPENNING	33
IV. TID	34
1. KRONOLOGI.....	34
a) <i>Historiens kronologi</i>	34
b) <i>Historien i fortalt rekkefølge</i>	38
c) <i>Kronologi og anakronier</i>	39
d) <i>Forhistorie og nåtid</i>	41
2. TID OG LENGDE.....	47
a) <i>Oversikt</i>	48
b) <i>Episodene</i>	49
3. FORHISTORIE OG NÅTID	53
V. SPENNING OG RYTME.....	55
1. TEMPO OG RYTME.....	55
2. SUSPENSE	57

<i>a) Strukturell spenning</i>	58
<i>b) Pragmatisk spenning</i>	62
VI. ANAGNORISIS	66
SPENNING OG FORLØSNING.....	73
VII. AVSLUTNING	75
LITTERATUR	77

I. Innledning

Aithiopika, historien om Kharikleia og Theagenes, er én av fem i en liten gruppe tekster som har fått betegnelsen greske kjærlighetsromaner. *Fortellingen om Theagenes og Charikleia*, som romanen kalles i Erling Harsbergs danske oversettelse, er signert Heliodor. Fortellingen slutter med hans *sfragis*¹: "Den er forfattet av en føniker fra Emesa, af Helios' æt, Theodosios' søn Heliodoros." Denne gruppen romaner blir av og til utvidet, av og til oppløst, men at *Aithiopika* har sin rettmessige plass her, er det få som stiller spørsmål ved. Forfatterskapene er usikre, dateringen av romanene er usikker, og rekkefølgen de ble skrevet i likeså, men *Aithiopika* regnes uansett for å være en av de senere, og tidfestes til alt fra tidlig tredje til sent fjerde århundre e.Kr.

Jeg vil i det følgende sitere fra den danske utgaven, men ellers følger transkriberingen av greske ord (deriblant egennavn) norsk konvensjon. Den greske tekstutgaven jeg har hatt for hånden er den av Rattenbury og Lumb,² men i en slik analyse som den jeg har foretatt, hvor det er større strukturelle elementer og ikke språklige detaljer som blir utforsket, er det ingen ulempe å legge en oversettelse til grunn. Alle sitater fra teksten er basert på Harsbergs oversettelse, men jeg vil referere til bok og kapittel i stedet for sidetall, siden dette gjør eventuelle variasjoner mellom tekstutgaver irrelevant og er spesielt nyttig når man har behov for å jamføre med den greske teksten.

Aithiopika er en konvensjonell reise – og kjærlighetshistorie, som i liten grad har hatt plass i den litterære kanon i nyere tid. Tidligere hadde den – som den greske kjærlighetsromanen ellers – en helt annen plass i vår felles litterære arv. Den var ansett som idealet for denne typen fortellinger, den var inspirasjon for forfattere, komponister og billedkunstnere. Den første *trykte* utgaven av *Aithiopika* kom i Basel i 1534³ og nøyte stor popularitet. Snart ble den fulgt av oversettelser – Jacques Amyot oversatte den til fransk i 1547, Stanislaus Warszewiczki til latin i 1551, og Thomas Underdowne kom

1 Sfragis – σφραγίς, et segl, en signet(ring). Græsk-dansk ordbog (1998) og Oxford Classical Dictionary (1999)

2 Paris 1935-43. Dette er forøvrig den samme teksten som Harsberg brukte (i opptrykk).

3 Vincentius Obsopaeus, manuskriptet hadde tilhørt kong Mattias Corvinus' (konge i Ungarn 1458–1490) bibliotek.

med den første engelske utgaven i 1569. Populariteten økte, og den ble lenge sett på – og brukt – som inspirasjon og mønster for drama såvel som romaner. Blant annet er Jean Racines preferanse for romanen godt kjent, og spesielt er hans memorering av boka ofte referert. Cervantes' utsagn i prologen til hans *Eksemplariske noveller* gir et godt bilde på hvor høyt denne romanen ble ansett: "Etter disse [...] vil jeg tilby deg *Trabajos de Persiles*, en bok som våger å konkurrere med Heliodoros, om den da ikke er så dristig at den må overgi seg med hendene over hodet" (1995: 9).

Scener fra *Aithiopika* har også blitt gjengitt i visuelle medier. Illustrasjoner for boken florerte – kobberstikkene i den danske utgaven av boken stammer for øvrig fra en 1600-talls fransk oversettelse⁴ – mens *maleri* var litt mer begrenset. I nesten alle tilfeller er scener fra *Aithiopika* malt for det kongelige hoff, på oppdrag fra ulike kongehus, og den geografiske spredningen av dem gikk også stort sett denne veien. Abraham Bloemaert malte to scener fra *Aithiopika* i 1625/26 for prins Frederik Hendrik i Nederland (Stechow 1953: 149). Flere kunstnere var i Frederik Hendriks tjeneste, og ved Honselaarsdijk var også Gerrit Honthorst, som malte de bildene som smykker omslaget på Erling Harsbergs oversettelse. Disse bildene finnes i Kronborg slott og ble malt av Honthorst i forbindelse med det kongelige bryllup som fant sted her i 1634.

Aithiopika inspirerte til stadig lesing og til ny kunstnerisk produksjon fra den ble tilgjengelig i renessansen, og den beholdt sin innflytelse lenge. Etter hvert dabbet interessen av, men det endrer ikke selve kilden: Fortellingen om Theagenes og Kharikleia har fremdeles evnen til å gripe fatt i leserne og holde dem i ånde helt til siste side. Hemmeligheten ligger i *måten* historien er skrevet på: Stadig vekk blir man frustrert over alle hemmelighetene som vaker i bakgrunnen, og stadig vekk, når spenningen er på sitt høyeste, blir man revet ut av en krise for å gå tilbake til en helt annen hendelse. Så, midt i frustrasjonen over et klimaks som ikke avsluttes, får man samtidig tilfredsstillelsen av oppklaringen av et tidligere mysterium.

Dette er bare eksempel på hvordan fortellingen holder på leserens interesse gjennom selv de mest langsomme episoder. Historien i *Aithiopika* kan være

4 J. de Montlyard, se Heliodor 1978: 12.

konvensjonell, men måten den er fortalt på, skaper et verk som er noe mer enn bare romantisk underholdningslitteratur.

Min lesning av *Aithiopika* er narratologisk. Jeg studerer først og fremst hvordan historien blir fortalt, og vil ta for meg noe av det som utgjør den narratologiske kompleksiteten i verket.

Etableringen av flere narrative nivå er en av verkets særegenheter, det at store deler av historien blir fortalt på hypodiegetiske nivå, på det meste tre nivå under det intradiegetiske. I første kapittel skal jeg se på verket som hele, finne frem til hvordan de forskjellige diegetiske nivå gjør seg gjeldende, og hvor utstrakt bruken av disse er, og hva dette har å si for forholdet mellom historien og fortellingen.

Skillet mellom *story* (historien) og *discourse* (fortelling) står sentralt i min analyse av *Aithiopikas* narratologiske struktur, og dette vil jeg videre se nærmere på når jeg går inn på fortellingens temporale struktur. Siden store deler av historien foregår før den fortalte tid, dvs. før de hendelser vi følger, vil det være en viss diskrepans i kronologien. Jeg skal se på hvordan verkets historie blir fortalt og sammenligne kronologi med fortalt tid. I forbindelse med dette finner jeg det også interessant å se på tempoet, det vil si hvor raskt fortellingen utvikles, hvilke perioder som i fremstillingen nærmer seg sammendraget, og hvilke som nærmer seg mer utførlig skildret scene. Her dreier det seg altså om forholdet mellom historiens tid og fortellingens tid. I sammenheng med dette skal jeg se på fortellingens tempo og hvilken funksjon dette har i forhold til spenningsutviklingen. Her vil jeg sammenstille tidsbruk og hendelsestype. Som en del av spenningen skal jeg se på *suspense*, og hvordan nivåskifter og anakronier påvirker spenningsoppbyggingen.

Siden skal jeg kort studere anagnorisis (gjenkjennelse) som strukturelt trekk, som et av de tema som brukes for å komplisere bruken av både narrative nivå og kronologi og tempo. Anagnorisis vil, sammen med beslektede funksjoner som for eksempel falsk død, ha mye å si for spenningsutviklingen, både i de potensielle utsettelse av løsning på de forskjellige kriser som oppstår, og forsinket eller avbrutt klimaks.

Aller først vil jeg sette romanen inn i dens litteraturhistoriske kontekst, da dette er viktig for forståelsen av genren som helhet og *Aithiopika* i særdeleshett. Her vil jeg også ta for meg noen av de innholdsmessige elementene, som ellers i liten grad har fått rom i

min oppgave. Et grundig overblikk over den nokså spesialiserte kategorien "gresk kjærlighetsroman" er det som har skapt min interesse og satt meg i stand til å gå så dypt inn i *Aithiopika*. Sammen med denne grunnkunnskapen fulgte mange tanker om narratologien i de andre verkene, som jeg leste før, under og i mellom mine mange lesninger av *Aithiopika*. Selv om det ikke er plass, i en slik oppgave, til å diskutere de samme tingene i forhold til resten av genrens verker, har en liten oversikt over dem sin plass her.

Mange elementer ved *Aithiopika* og dens forfatter har allerede blitt grundig diskutert i forskningslitteraturen. Spesielt relevant er de to store hypodiegetiske fortellingene som har så mye å si både for nivåspørsmålet og spørsmålet om tid, nemlig Knemons og Kalasiris' fortellinger. I enten en større eller mer nærgående diskusjon ville det vært naturlig å behandle disse med spesiell omhu, men idet jeg her har gjort en hovedsakelig strukturell analyse av romanen som hele, får disse to ikke den plass de kanskje ellers kunne fortjent. Da studiene av nettopp disse to allerede er betydelig, mener jeg at det ikke er problematisk om jeg ikke gir dem en privilegert plass i dette tilfellet.

II. Romanen og forskningen

1. Handlingen

Fortellingen om Theagenes og Kharikleia begynner ved Nilen, da "dagen smilede just sit første smil". En flokk røvere kikker over bergkammen ut over havet og stranda nedenfor. Snart ser de en ung pike som lener seg over en tilsynelatende såret gutt. Dette er historiens heltepar, og foreløpig vet vi ikke mer om dem enn røverne gjør. De to blir snart tatt til fange av en annen røverbande, blir tatt med til bandens tilholdssted og innlosjert sammen med en fanget greker ved navn Knemon. Ikke lenge etter kommer røverbanden under angrep, og de to unge gjemmer seg etter hvert sammen med sin medfange.

Slik blir vi kastet rett inn i handlingen og følger et heltepar som synes å ha vært forfulgt av ulykker i lengre tid. Vi kjenner dem ikke, men vi forstår at de heller vil dø enn skilles fra hverandre. Først senere, i slutten av bok 2, får vi høre historien om de to unge og deres skjebne. Da møter Knemon Kalasiris, de to unges beskytter og veileder, og vi får heltens bakgrunnshistorie.

Den unge heltinnen, Kharikleia, er egentlig datter av kongeparet i Etiopia. Hun blir født hvit, og hennes mor, som frykter anklager om utroskap, later som om hun er dødfødt. Hun blir dermed satt ut som spedbarn og havner etter hvert som fosterdatter hos en viss Kharikles, Apollonpresten i Delfi. Der vier hun seg til Artemis' tjeneste. Hun er sin fosterfars store stolthet – og sorg, ettersom hun har sverget sølibat og nekter å gifte seg.

Kalasiris, tidligere orakelprest i Memfis, sør i Egypt, kommer til Delfi og slutter vennskap med Kharikles. Han overværer de pythiske leker, hvor dét skjer som utløser fortellingens hendelser. Lederen av enianernes utsending til festen er Theagenes, en ung og særdeles vakker gutt. Da de to unge møtes, blir de øyeblikkelig forelsket. For å unngå at Kharikleia blir giftet bort til Kharikles' søstersønn Alkamenes, flykter de to unge sammen med Kalasiris for å finne Kharikleias egentlige foreldre. Det er under denne flukten at de to unge havner i røvernes vold.

Historien er ferdigfortalt i bok 6, og da har vi også fått rullet opp Knemons og Kalasiris' fortid. Nå kjenner vi det meste av forhistorien, og heretter følger vi til fulle heltenes ferd på leting etter Etiopias kongepar.

Kharikleia, nå adskilt fra Theagenes, forlater Knemon, og drar mot Memfis sammen med Kalasiris. Her gjenforenes de med Theagenes og røverhøvdingen; Kalasiris dør, og helteparet blir ufrivillig innlosjert hos storsatrapens kjærlighetssyke frue. Theagenes blir beilet til, Kharikleia blir anklaget for mord, og begge havner i fengsel. Etter at vår heltinne på mystisk vis redder seg unna henrettelsesbålet, blir de unge hentet til storsatrapen, som er i krig med etiopierne om byen Syene. På vei til den ene parten blir de så røvet av den andre, og havner dermed i etiopierkongens leir. Dermed kommer de til Meroe, som jo var reisens mål, men uheldigvis er de ment til å utgjøre selve hovedofferet i feiringen som følger. Nå kommer tiden for avsløringer, og dette foregår i form av en rettssak som Kharikleia fører mot sin far for å bevise at hun er hans datter. Folket jubler, men bare halve målet er oppnådd, for Theagenes er fremdeles i fare. Etter et lite mellomspill hvor helten redder dagen, får vi imidlertid den siste avsløringen: Theagenes er Kharikleias trolovede! Folket jubler igjen, menneskeofring blir avskaffet, festen kommer endelig i gang, og så drar alle inn til byen for å feire bryllup.

2. Tilblivelsen

Historien om Theagenes og Kharikleia er en av de fem greske kjærlighetsromanene vi har overlevert i fullstendig tilstand. Dateringen av disse er ikke akkurat ukomplisert, og man har fremdeles ingen definitiv løsning på problemet: I de fleste tilfellene er ikke bare dateringen, men også forfatteren, og til og med tittelen, usikker. Blant disse romanene finner vi Heliodors *Aithiopika*, som heller ikke er enkel å datere. Man finner argumenter for alt fra tidlig andre århundre (e.Kr.) til femte århundre.

a) Biskoper og keisere

J. R. Morgan skriver om dateringen i sin artikkel i *The Novel In The Ancient World* (1996) hvor han konkluderer med at romanen må ha blitt ferdigstilt mellom år 350 og 375. Han kommer frem til dette ved å se nærmere på diskusjonen om beleiringen av Syene som finner sted i niende bok. Slaget om Syene minner sterkt om en beleiring av

Nisibis som ifølge (den fremtidige keiser) Julian fant sted i år 350. Hvis dette er riktig, ville det plassere Heliodors senest av alle de fullstendig overleverte romanene.

Det har også vært mye diskutert hvorvidt vår Heliodor er den samme som den geistlige Heliodor, som er nevnt hos kirkehistorikeren Sokrates som skrev sin *Historia Ecclesiastica* på midten av 400-tallet.⁵ Det er her vi finner den aller tidligste referansen til *Aithiopika*, og dermed er dette romanens terminus ante quem: Vi kan i det minste helt sikkert vite at romanen ble skrevet *før* denne tid. Mange eldre litteraturhistorier tar sannhetsverdien i Sokrates' innføring om Heliodor for gitt, og for dem som følger denne overbevisningen er det mer et spørsmål om å få forfatterhandlingen (en *erotisk* roman!) til å harmonere med presteverdigheten. Dette er imidlertid ikke så vanskelig som fortellingens emne kan få det til å virke som: Mange har kommentert romanens religiøse og gudfryktige karakter. Blant annet skriver Erling Harsberg i introduksjonen til den danske oversettelsen av boka: "Helt usandsynlig behøvede det ikke at være, at en så religiøst indstillet forfatter, som Heliodor i sin roman viser sig at være, skulle have fundet vej fra Helios til Christus" (1978: 8). Han fortsetter imidlertid: "Det er dog nok rimeligere at opfatte beretningen som en art legende, opstået som forsvar for kærlighedsromanen." Harsberg hevder for øvrig at tidsalderen stemmer med det å skulle konvertere til kristendommen – hvis han levde på midten av 300-tallet, som "de fleste forskere mener".

Ben Edwin Perry, i sin bok *The Ancient Romances*, argumenterer også for denne plasseringen, og i en kort diskusjon om slaget om Syene hevder han at det er vist at Heliodor kom før Julian (1967: 349). Han har heller ikke sans for teorien om den geistlige Heliodor, men deler forståelsen for at den er fristende: "Heliodorus is what Nietzsche might have called 'preëxistently Christian'" skriver han, og om han skulle bli antatt for å være den samme som den geistlige Heliodor, så var det ikke rart: "It was almost inevitable that he should be mistaken for such. He was a kindred spirit" (1967: 107–108).

Mye taler for at de to Heliodorene *ikke* er samme person, selv om det neppe kommer til å bli noen universell enighet om dette (inntil vi får klare bevis). Det problematiske forholdet mellom erotisk roman og kristendom blir belyst og vektlagt, men

⁵ Den var ferdigstilt omkring 440, men det eksakte årstallet kjenner man ikke.

hovedfokuset ligger ofte på andre forhold. Sikker kan man enda ikke være, men tendensen er at teorien nå blir ansett for å falle på sin egen usannsynlighet.

b) Hjelpemidler

Forskjellige verktøy kan tas i bruk når man forsøker å datere de greske romanene. Man kan se på eventuelle referanser til verket eller forfatteren fra samtiden/den nære ettertid, men disse finnes bare i sjeldne tilfeller. Papyri og andre materielle funn – malerier, for eksempel, er verdifulle i den grad man har sikre og tidlige nok slike, men her har tiden ikke vært snill mot oss.

Ellers vil referanser (i selve tekstene) til historiske hendelser kunne brukes, men her vil det oppstå nye usikkerhetsmomenter. Disse kan være knyttet til teksten: Hvor klare er parallellene til en antatt historisk hendelse? Hvis parallellene virker klare, hvor sikker kan man egentlig være på at det er nettopp den antatte historiske hendelsen det alluderes til i verket? Beskrivelsen kan være fullstendig fiktiv, men ved en tilfeldighet likne en spesifikk historisk hendelse, eller det kan være en referanse til en annen, liknende hendelse, som var viktig for samtiden og senere forsvant i glemselens mørke. Usikkerhetsmomentene kan også være knyttet til selve den historiske hendelsen: Hvor har man informasjonen om denne fra? Utgravninger? Historieskrivinger? Andre tekster? Hvor sikre er disse kildene? I Heliodors tilfelle dreier det seg om hvorvidt man kan stole på at Julian faktisk beskriver det han sier han beskriver.

Diskusjonen om Julian følges naturlig av neste dateringsredskap: Intertekstualitet – det vil si eventuelle spor av andre verk og forfattere i romanene. Det er et interessant spørsmål i seg selv i hvilke tilfeller dette dreier seg om bevisste allusjoner eller ikke, men for dateringsdiskusjonen er igjen spørsmålet hvor *sikre* man kan være på at de antatte spor av eldre eller samtidig litteratur faktisk er det de synes å være. Her må man se på både innhold og form.

Innhold og form leder oss videre i dateringshjelpemidlene til de kulturelle, fortrinnsvis de litterære, strømningene. Dette er et spørsmål om stil, mote, lærdhet, samfunnslag og kunnskapsnivå både hos forfatter og leser. Her er det mange diskusjoner og spekulasjoner, spesielt når det gjelder attifisering, den andre sofistikken, og ambisjonsnivå. Her kommer man uunngåelig tilbake til spørsmålet om intertekstualitet,

og den store debatten om hvem som *leste* disse romanene hører også hjemme under dette punktet.

Det siste punktet trekker også inn leserspørsmålet. Dette er mer en samlegruppe, både fordi hvert av elementene godt kan utgjøre en debatt i seg selv (og har gjort det i mange tilfeller), og fordi mye av dette naturlig vil bli diskutert under ett eller flere av de ovenstående punktene. For å samle dem kan vi sette en rask merkelapp: *Samfunn*. Vi kan lete etter steder i romanene som kan referere til faktiske hendelser, personer og steder, og vi kan finne spor av romanens samtid i elementer som religion, krigføring, moral, økonomi, samfunnsstyre og geografi. Man kan gå til et fenomen, som for eksempel Thyamis' røverstamme, og stille følgende spørsmål: Hva bruker romanen tid på å forklare (et tegn på at fenomenet er ukjent i samtiden), og hva forutsettes det at man kjenner til på forhånd? *Meroe* er et annet eksempel: Kan man finne paralleller til Meroe i det man vet om Etiopia på den tiden?

Det er lett å se at dette er ett av de vanskeligste punktene. Her, i kanskje enda større grad enn med de andre hjelpemidlene, blir det ofte snakk om spekulasjoner. Én ting er hvor mye vi vet om samfunnet i den tiden romanen må ha blitt skrevet i, en annen ting er hvilken tid historien er *ment* å utspille seg i. Det hjelper lite om man finner en tid hvor gymnosofistene gjerne reiste som utsendinger rundt middelhavet hvis romanen er ment å foregå i den tiden uansett. Men litt hjelper det, og man kan bruke verkets verden på mange måter for å knytte det til en virkelig tid, om ikke annet får man eliminert noen hundreår på hver side av tidsrammen.

Når dateringen av romanene er så usikker, og det virker som om en definitiv datering kommer til å forbli umulig, kan man snu fokuset litt, og heller forsøke å se hva man kan gjøre med *rekkefølgen*. E.L. Bowie antyder en forsøksvis i sin artikkel "The Greek Novel" i *Oxford Readings in The Greek Novel* (1999). Khariton er først ute, så kommer Xenofon, Longos, Akhilles Tatios, og til sist Heliodor. Morgan har også gitt en slik tentativ kronologi i introduksjonen til sin oversettelse av *Dafnis og Khloe* (Longos 2004: 1–20), og her har Longos og Akhilles Tatios byttet plass.

Så mye lenger har man altså ikke kommet når det gjelder å plassere romanene i tiden, men kanskje kan det være nyttig for en stund å legge selve årstallene til side? For idet dateringen er en måte å *kontekstualisere* romanene på, er det kanskje vel så

interessant å se på romanene satt i sammenheng med hverandre og med tidens andre litterære uttrykk, som i en ren *historisk* sammenheng.

3. Litterær kontekst

For å plassere *Aithiopika* i en litterær kontekst må man se litt på dens nærmeste familie. Selve betegnelsen "roman" (eller "novel" på engelsk), må det jo sies, ble ikke brukt før i moderne tid, og det har vært omdiskutert hvorvidt man skulle bruke betegnelsen *novel* på disse verkene. Margaret Anne Doody presenterer i sin *The true story of the novel* (1997) et sterkt forsvar for den greske romanens innpass i genren. Hun argumenterer sterkt imot de mange som har veid den og funnet den for lett: Både dens lesere og den selv har vært undervurdert, hevder hun den greske romanen er "bookish and booklike – full of allusions to other works, aware of their own written form, and full of characters who read and write. They are not addressed to a folk-audience [...]" (1997: 23). Hun tar opp det vanskelige skillet mellom *novel* og *romance* i det engelske språk og starter ut i første kapittel med den klare meldingen "Romance and the Novel are one" (1997: 15).

I land utenfor de engelskspråklige slipper man i stor grad dette ekstra hinderet – og det er vanskelig nok i seg selv å skulle definere en genre av dette materialet – men ikke alltid, og omskrivninger av "roman" (som *romanse*) har vært brukt. Thomas Hägg gjør kort prosess med dette i introduksjonen til *Den antika romanen*: "Det finns därför knappast någon anledning att – som Erland Lagerroth nyligen gjort – låna över beteckningen 'romances' till svenskan [...]" (1980: 15). Hägg kritiserer et for inkluderende romanbegrep og introduserer termen *den greske idealistisk-sentimentale roman*.

Siden enhver preferanse for den moderne romanen er irrelevant for dette studiet, og fri for den vanskelige distinksjonen mellom *novel* og *romance*, kan vi fritt bruke ordet "roman", men dette er selvsagt ikke spesifikt nok, og vi må definere mer nøyaktig den lille gruppen romaner hvor *Aithiopika* finner sin plass.

a) Generell oversikt

Den antikke romanen er, for først å gjøre begrepet så vidt som overhodet mulig, en fortelling, skrevet på prosa, om fiktive hendelser. Den nye fortellingsformen tok forskjellige veier, spesielt når det gjelder tema, men også til en viss grad i form. Diskusjonen om hvordan man skal få korpuset av slike "fiktive prosafortellinger" til å

passer inn i et begrepsapparat (eventuelt om man kan skape et nytt et på basis av det man har overlevert) er omstendelig og har pågått lenge. Samlingen av overleverte tekster er variert nok til at det å lage altfor spesifikke kategorier er håpløst, spesielt fordi det er så *lite* av tekstene: De mest spesifikke kategoriseringer vil ende opp med å ha enkelte kategorier bestående kun av et par fragmenter. Mange av de klassifiseringene som har blitt brukt, er både nyttige og passende: Reiseroman, idealistisk roman, komisk-realistisk roman, hyrderoman, kjærlighetsroman, aleksanderroman, pseudobiografi, pseudohistorisk roman, kristen roman. Så har vi andre måter å skille dem på, som for eksempel hvorvidt de ble skrevet før eller etter den andre sofistikkens inntog,⁶ eller hvem de ble skrevet for.

I sin artikkel i *The Novel In The Ancient World* diskuterer Niklas Holzberg skillet mellom "genuine romaner" og de som ligger i "utkanten" (1996). Her får han et romanbegrep som inneholder åtte romaner, fordelt på fem idealistiske (Khariton, Xenofon, Akhilles Tatios, Longos og Heliodor) og tre komisk-realistiske (Petronios, Apuleios og Pseudo-Lucian). Disse åtte har, som han skriver, en bemerkelsesverdig likhet når det gjelder innhold og form. Til disse legger han to romaner. Etter å ha fulgt Macrobius/Kytzler⁷ gjennom antikkens klassifiseringer i henhold til sannhetsnivået i fortellingen blir *diegema plasmaticon* (fortellinger som er fiksjon, men som virker realistiske) et samlebegrep for de åtte ovennevnte romanene pluss *Historia Apollonii regis Tyri* og Lukians *Sanne historier*.

Kategorien "den idealistiske roman" – som Ben Edwin Perrys først definerte i sin *The Ancient Romances* (1967) – blir ofte brukt for å betegne de fem romanene som (oftest) menes når man omtaler den greske kjærlighetsromanen, eller til og med bare "den greske romanen". Romanene i denne gruppen har kvaliteter som klart skiller dem fra resten av de overleverte tekstene man drøfter når man diskuterer den antikke roman. Det at disse blir ansett for å utgjøre en samlet gruppe, ser vi blant annet hos Holzberg selv: "The plots of the five 'idealistic novels' even follow the same stereotype pattern" (1996:

⁶ Den andre sofistikken var en periode preget av retorikk, skoler i talekunst og en generell renessanse for gresk kultur. Den tidsbestemmes til 60-230 (se blant annet Oxford classical dictionary (1999), men ringvirkningene strakk seg langt ut over dette. I litteraturen ga den seg utslag i retorisk utfoldelse og en attisisme som sees ikke bare i språket i litterære tekster som romanene, men også stoffet og verdensbildet.

⁷ Se Holzberg i Schmeling, 1996, s. 16–17

14). Richard Morgan viser også tydelig dette da han i sin introduksjon til Dafnis og Khloë starter diskusjonen om genren med utsagnet: "Five examples of the greek 'novel' or 'romance' survive in their entirety" (Longos 2004: 2).

b) Genrekonvensjoner og den individuelle roman

Morgan fortsetter sin genrediskusjon ved å fastslå at "the surviving texts form a tightly coherent corpus" (Longos 2004: 3), og fortsetter med kort å liste noen av likhetene mellom romanene. Det kan være interessant å se litt nærmere på disse romanene for å se hva som kjennetegner genren, og hvordan *Aithiopika* plasserer seg innenfor denne lille gruppen. Det er både forskjeller og likheter mellom det vi kan kalle den greske kjærlighetsromanen og de andre prosaformene som eksisterte på den tiden, men det er vel så interessant å se på gruppen av kjærlighetsromaner for seg selv, og se på hva tekstene har til felles med hverandre, og hvor ulikhetene ligger.

Tre ting melder seg med én gang man ser etter likheter blant de greske kjærlighetsromanene: Historiene, personene, og motiv- og plotelementer. Tilsynelatende ser oppbyggingen av disse ut til å være nokså formelaktig, og det gjør det også naturlig å starte med dem. Deretter vil det være naturlig å følge punktet om motiv med å se nærmere på reiseelementet, spørsmålet om religion, og deretter moral. Etter dette må man gi plass til dem som leste disse verkene, og så til dem som skrev dem: Forfatterne og deres språk og stil og litterære "arv og miljø".

Historien

Forenklet sett ser formelen for de greske kjærlighetsromanene slik ut: To vakre og aristokratiske⁸ ungdommer møtes og blir forelsket. Ytre krefter skaper vansker for dem, og de kan ikke få hverandre likevel. De sverger evig troskap og drar (frivillig eller ufrivillig) fra sitt hjemsted for enten å finne hverandre eller det som kan la dem fullbyrde sin kjærlighet. De må igjennom farer og forferdelser, møter både hjelpere og fiender på sin vei, og etter en lengre reise og trusler både mot liv og ære (les: dyd) finner de hverandre, kommer hjem og lever lykkelige alle sine dager.

⁸ I betydningen: De unge stammer fra det øvre lag av samfunnet.

Hvis man ser bort fra disse store linjene, er det individuelt sett en hel del forskjeller mellom romanene. Blant annet varierer det i hvor stor grad de elskende er adskilt fra hverandre, hvor mye reising det er, og hvorvidt det er kjærlighet ved første blick eller ikke.

Historien i *Aithiopika* svarer – i de store linjene – til formelen for kjærlighetsromanen. Det er likevel en del ting å merke seg i Heliodors historie, som det at helteparet sjelden er adskilt for veldig lenge av gangen. Det dreier seg gjerne om timer, med ett unntak i en lang periode på rundt en uke. Selve reisen er særdeles lang i forhold til i de andre romanene, og den er også uten noen sirkelbevegelser eller tilbaketrekninger, noe som er uvanlig. Dette er fordi sluttpunktet også er selve endemålet og grunnen til reisen, og her skiller Heliodor seg også ut: Tendensen ellers er at reisens ende er den samme som dens begynnelse, og hvor og hvor langt man ellers drar er opp til skjebnens luner.

Personene

Det tradisjonelle helteparet tilhører det øvre samfunnssjikt. De er vakrere enn alle andre. De elsker hverandre umåtelig høyt, og ingenting er viktigere for dem enn å få sin elskede. De setter også troskap høyest av alle dyder, i de fleste tilfeller med en uttalt "deg eller ingen"-holdning.

Begrepsparet "runde" og "flate" karakterer, som vi først finner i E.M Forsters *Aspects of The Novel* fra 1927, er mye brukt i romananalyser, men er i denne sammenhengen ikke nødvendigvis så veldig fruktbart: Når standhaftighet er et gjennomgående karaktertrekk, og det å overvinne trusler mot den er et gjennomgående tema, er det ikke nødvendigvis mye rom (eller nødvendighet) for psykologisk profilering eller utvikling. I tillegg til disse mer selvsagte kvalitetene er det ofte en viss grad av tapperhet og rådsnarhet som gjelder, men også fortvilelse og midlertidig håpløshet – uten hvilke tapperhet og rådsnarhet jo er litt meningsløst.

Personene i de greske kjærlighetsromanene er langt på vei å betrakte som funksjoner av handlingen. I *Aithiopika* er det Kharikleia som står i fokus, og som i andre av romanene er det hos *heltinnen* vi finner det ressurssterke og rådsnare. Klagesang og håpløshet er et fremtredende karaktertrekk ved begge heltene, noe som heller ikke er usett

i genren ellers, men som kanskje blir jevnere fordelt her ettersom protagonistene for det meste er sammen og kan klage til hverandre. Bifigurene bærer de vanlige roller som hjelpere, klagemurer og historiefortellere, men Kalasiris må selvsagt trekkes frem: Han har en eksepsjonell funksjon som historieforteller og bærer mye av fortellingen. Han er også dypere involvert i historien, men som person skiller han seg likevel ikke så mye fra den tradisjonelle bifiguren.

Motiv og plotelementer

Regelen er at det er en dobbel ulykke som rammer de to unge – de mister både sitt hjemsted og hverandre. Som sagt er det *ytre* krefter som gir dem denne motgangen, det være seg skjebnen, gudene, familie eller noen totalt utenforstående. Heliodors heltepar rammes kun delvis av den genretypiske doble ulykken: Kharikleias egentlige tilhørighet er i Meroe, det er kun Theagenes som må ta farvel med sitt hjemland, og det virker ikke som om helten ofrer en tanke på sitt fødested. De blir heller ikke skilt fra hverandre (i noen stor grad), det er en felles reise mot et mål, og det er ikke (før helt mot slutten) mye tvil om at de skal få hverandre om de først kommer frem.

Fullbyrdelse (i noen tilfeller fortsettelse) av kjærligheten må vente til slutten av historien. På selve reisen er det to helt forskjellige ting som er til hinder for paret, for både indre og ytre krefter gjør seg gjeldende. Det første tilfellet er heltenes egen vilje og moral, *sofrosyne*.⁹ For ikke bare er de trofaste, det er også meningen at de skal være dydige. Noen ganger kan dette tas opp ved at det holder på å gå for langt mellom de to elskende – noe som skaper noen av de mer komiske scenene i den greske kjærlighetsromanen. Noen ganger kommer også temaet opp rett og slett som en understreking av håpløsheten – fortvilelsen over at døden eller en annen beiler skal komme dem i forkjøpet. Slik er det også med Theagenes og Kharikleia: De har inngått en felles kontrakt om at de ikke skal røre hverandre før de er behørig gift.

Det andre hinderet er da krefter utenfra: Pirater og røvere – og i noen tilfeller rene slaveholdere – er et velbrukt motiv i de erotiske romanene. De to unge blir skilt fra hverandre, og det går ofte lange tider hvor de ikke aner hva som har hendt med den

⁹ Sofrosyne er et ord som dekker måteholdenhet, selvkontroll, og jomfruelighet i alle livets sfærer.

andre. Her kommer også den falske døden inn som motiv – det være seg skinndød, falske rykter, eller bare ren pessimisme. De ytre vanskelighetene er til stede i *Aithiopika* i aller høyeste grad, og består av de vanlige onder man kan råke ut for, men i denne fortellingen lykkes de sjelden med å skille de to elskende. Dette er imidlertid ikke nødvendigvis til hjelp: Beilere truer på alle kanter, og det er ikke et hinder at paret er på samme sted. De mange *beilere* som de unge uunngåelig møter, kan i så måte sies å kombinere de ytre og de indre hinder for kjærligheten. Her er elementer fra begge de to ovenstående, og igjen en dobbel ulykke – for på den ene siden har vi en mulig atskillelse, og på den andre siden har vi trussel mot trofastheten.

Med dette kommer også de unges bemerkelsesverdige *skjønnhet* inn som motiv, og denne er i varierende grad knyttet til deres fornemme *avstamning*. I *Aithiopika* er spørsmålet om avstamning mye mer sentralt enn i de andre romanene, hvor det bare er et av mange konvensjonelle trekk ved hovedpersonene. Hos Longos markerer avstamningen starten og slutten på fortellingen, og i slike scener har *gjenkjennelsestegn* en stor rolle, som de jo også har i *Aithiopika*. *Gjenkjennelse*, både falsk og ekte, er et viktig verktøy for kjærlighetsromanen sammen med orakelsvar, drømmer og forutanelser. De markerer veiskiller, driver historien fremover eller skaper mystikk.

Geografi

Reiseelementet er en viktig del av kjærlighetshistorien. Reise medfører fare for eller fortsatt adskillelse, livsfare, nye beilere, og usikkerhet i forhold til den elskede. Hovedregelen er at er det en kjærlighetsroman, så er det en reise involvert. Det store unntaket er Longos' *Dafnis og Khloe*.¹⁰ Utgangspunktet for reisen er varierende, men ellers er det flere likheter blant de fem romanene: En del av reisen vil alltid foregå over vann, og man skal helst innom Egypt, før de elskende returnerer til utgangspunktet. Både kjente og eksotiske steder bør med, og paret skal gjerne reise om hverandre på veien.

Aithiopika skiller seg ikke ut med henblikk på dette, men en forskjell kommer av at helteparet sjelden er adskilt: Det er lite "omreising", og ingen gjentatte besøk. I tillegg

¹⁰ Denne oppgaven er ikke stedet for en diskusjon om klassifisering av denne (blant annet spørsmålet om hvorvidt reiseelementet er fullverdig erstattet av andre hendelser), men temaet er grundig bearbeidet i flere studier.

kommer det at de ikke reiser tilbake til utgangspunktet igjen, men blir værende i Etiopia (Kharikleia foretar på sin side en slags rundreise, ettersom hun i sin fortid har tatt turen fra Meroe via Egypt til Delfi som barn).

Religion

De gamle guder er en del av livet også i kjærlighetsromanene, men det dreier seg i stor grad om de gudene som har innvirkning på kjærlighetens sfære. Dette er likevel ikke begrenset til Afrodite og Eros: Skjebnens guddommer har en naturlig og særegen plass, og ikke sjelden sees de å ha en større innvirkning på hendelsene enn Eros. Hvilke andre guddommer som gjør seg gjeldende, varierer ettersom historiene varierer: Hos Longos finner man de bukoliske guddommer, nymfene og Pan, som et bakteppe for historien, men her er det også Eros som er hovedguddommen.

I *Aithiopika* står Apollon og Artemis, og Helios og Semele som en ramme rundt historien: Apollon og Artemis ved reisens start, og Helios og Semele som et speilbilde¹¹ ved dens ende. Guder, eller deres orakel, dukker opp med spådommer og i drømmer, men ellers har ikke gudene noen aktiv rolle. Derimot er tilbedelsen, eller heller gudsfrykten, en inkorporert del av hendelsene, for til forskjell fra Eros og skjebnen har personenes forhold til resten av gudene noe å si for deres tanker om egne handlinger.

Moral og dyd

Hva romanenes protagonister skal være, er et av de mest fastsatte elementer i kjærlighetsromanen, og heri ligger det at de også skal være edle og på andre måter ideelle i deres oppførsel. Tiden romanene ble skrevet i, hadde sine konvensjoner, romanen hadde også sin konvensjonelle kultur. Når det er spørsmål om kjærlighet, tenker man ofte spesielt på trofastheten og den dydige avholdenheten, men dette er jo ikke det eneste området fortellingene berører.

Man kan sette opp mot hverandre en av de rådsterke heltinner og en av de desperate beilere og se hva den ene gjør for å redde liv, frihet og jomfrudom, og hva den andre gjør for å redde liv, frihet og hjerte. Her er et helt sett med regler for hvordan og

11 Bokstavelig talt: I *Aithiopika* blir disse fremstilt som å være de samme gudene.

når man kan lyve, lokke, bedra og lage intriger. Det meste (men ikke alt) heltene gjør er uten videre tillatt, men på den andre siden er det heller ikke alle beilere som blir fremstilt i et dårlig lys.

Røverhøvdingen Thyamis er en beiler av det mer renhårige slaget, og han kan også illustrere noe annet om kjærlighetsromanenes moralbilde: En røver trenger ikke være barbarisk – i vår moderne forstand – og det trenger heller ikke en barbar å være, eller en pirat, eller en slavedriver, eller en slave. I en verden som i utgangspunktet ser ut til å ha særdeles skarpe klasseskiller vil likevel det romantiske elementet føre til at selv de laveste kan være edle og selv de høyeste ganske barbariske.

Leseren

Meningene om hvem som leste de greske romanene, har vært alt i fra at dette var ren kvinnelektyre til at det kun var den lærde elite som leste dem.

Her har det vært mye spekulasjoner, noen mer sannsynlige enn andre. De mest vaklende – i hvert fall bør det synes sånn for oss i dag – er de som kategoriserer *Aithiopika* og *Kallirhoe* som kvinnelektyre ganske enkelt på grunn av det romantiske temaet. Det er konklusjonen man her vil kritisere, det er ingen tvil om at temaet *er* romantisk. Grunnen til at leser-teoriene ofte sirkler like mye rundt deduksjon som fakta, er selvsagt at posen med bevismateriale er slunken. Eksempelvis siterer Niklas Holzberg et brev fra keiser Julian hvor denne sier sin mening om hva prestene *ikke* burde lese: "All made-up stories of the type published by writers of earlier ages in the shape of historical accounts – live stories and all that kind of narrative – are to be rejected."¹²

Dette er nettopp slike tekster som den typen roman vi tar for oss her. Holzberg behandler i denne sammenheng noe helt annet – hva man grupperer under *diegema plasmation* (se over, s. 11), men i og med at dette sitatet *fraråder* slik lesing, sier det samtidig at det er en *fare* for at prestene kunne finne på å lese slikt. Det er gode tider når man finner slike ting som henvisninger, sitat, maleri etc., og det viser igjen at leser- og dateringsproblematikken på mange måter overlapper hverandre.

12 Sitat tatt fra Holzberg 1996: 17. Keiser Julian 363 E.Kr.

Forfatter og forteller

Hvem som skrev de fem romanene, altså hvorvidt det finnes noen historiske spor etter dem, er preget av like store usikkerhetsmomenter som spørsmålet om datering – de er jo på mange måter to sider av samme problem. Også her varierer *graden* av sikkerhet. Tre av de fem verkene er signert, de avsluttes ved en uttalelse om hvem som har skrevet den. I Xenofons tilfelle har vi bare navnet, mens Heliodor avslutter ved å presentere seg selv. Khariton, som også signerer sitt verk, begynner sin fortelling med en grundig presentasjon.

Akhilles Tatios unngår ikke bare enhver form for selvreferanse, han lar også hovedpersonen selv fortelle sin historie. *Leukippe og Kleitofon* er da den eneste av de fem overleverte kjærlighetsromanene som fortelles i første person. Denne fortelleren er imidlertid likeverdig en aural forteller: Det er ganske få tilfeller hvor det usette må bli fortalt ham, ellers får vi direkte innblikk i bakgrunnshistorier og dialoger fortelleren ikke kunne ha vært vitne til.

I *Aithiopika* er det to steder hvor fortellingen er i førsteperson: Knemons fortelling, og Kalasiris' lange utgreiing. Det er spesielt Kalasiris som er relevant for dette, ettersom det jo er store deler av hovedhistorien vi blir fortalt på denne måten.

Språk og stil, arv og miljø

Romanens *språk* er gresk, men ikke et folkelig, dagligdags gresk. Er det en ting som virkelig forener de fem greske kjærlighetsromanene, så er det deres *litterære* natur, og denne gir seg utslag på forskjellige måter. Ved kulturelle, intertekstuelle og rent språklige grep (som attisisme) peker romanene mot en svunnen tid, mot et Hellas hvis litteratur, kultur og historie har fått et romantisk skjær. Samtidig er nettopp disse elementene et tegn på *samtidens* litterære konvensjoner, en samtid som også viser seg i romanenes retoriske utfoldelser og kulturelle og moralske miljø.

Kharitons *Kallirhoë*, den tidligste av de fem romanene, har et språk som er enklere enn de senere romanene, og blir sammen med (den enda enklere) Xenofons *Efesiaka* beskrevet som noe formalistisk: Attisismene og retorikken er der, men bærer mer preg av konvensjon enn av utstudert veltalenhet. Likevel er det utstrakt bruk av retoriske redskaper og litterære referanser, som, uansett hvorvidt bruken av dem er et

tegn på utdanning eller slavisk følge av konvensjoner sier mye om disse romanenes litterære natur. Språket i de "sofistiske" romanene, *Dafnis & Khloë*, *Leukippe og Kleitofon* og *Aithiopika* er lærdere, og bruken av attisisme, retoriske virkemidler og referanser (kulturelle og litterære) er både større og virker mer bevisst. Forskjellen mellom de to første og de tre siste er tydelig, og har blitt mye anvendt i diskusjonen om hvem romanens *lesere* er, men det kan argumenteres for at forskjellen mellom Khariton og Xenofon er minst like stor.

Handlingen i de greske romanene følger samme mønster: Den starter i hjemlandet, hvor kjærligheten oppstår, og så går reisen ut i den store verden med adskillelse, flukt og søken, og så kommer man tilbake til utgangspunktet hvor kjærligheten fullbyrdes (eller gjenfinnes). Massimo Fusillo diskuterer dette i sin artikkel om *Aithiopika* i *The Novel* (2006), og påpeker at her skiller *Aithiopika* seg betraktelig ut. De andre romanene har en sirkulær *historie*, mens selve *fortellingen* er lineær – alle hendelsene blir fortalt som de skjer. Fortellingen i *Aithiopika* starter "midt i" historien, forlater raskt det kronologiske handlingsforløpet og går via tilbakeblikk først til starten av reisen og så tilbake til det stedet vi var ved fortellingens start. Gjennom halve boken er altså fortellingen sirkulær, og først etter dette får vi en lineær fremgang av fortellingen frem til romanens slutt. *Historien* er også (tilsynelatende) motsatt av de andre romanene: Utgangspunktet er i Delfi, hvor kjærligheten oppstår, reisen går ut i den store verden, og ender på det punktet som er lengst fra utgangspunktet med kjærlighetens fullbyrdelse. En lineær *historie*, altså, og noe helt nytt i romangenren.

Uansett hva man gjør ut av forskjellene og likhetene i denne gruppen av romaner, er det liten tvil om at forfatterne av våre romaner var seg sin litterære arv bevisst, selv om de *bruker* denne arven på forskjellig måte.

c) Genrens fremvekst

Romanen er – uansett hvor, av hvem, og av hvor mange den først ble skrevet – et produkt av sin fortid og sitt samtidige miljø. Mange har ment mye om romanens opprinnelse, og diskusjonen vil fortsette, like sikkert som at vi aldri noen gang kommer til å få tilgang til kunnskap om den faktiske sannheten. Det vi *kan* ha kunnskap om, er romanens forfedre, og det vil alltid være nyttig å ha i minne hva den unge genren slekter på.

Epos, drama og historieskriving er alle former for historiefortelling som var en etablert del av den greske kulturen romanen forholder seg til. Særlig blir eposet trukket frem som en stamfar, og da gjelder det selvsagt *Iliaden* og *Odysseen*. Likheter mellom den eldre og den yngre fortellingsformen er lett å finne: Gudenes innvirkning i form av orakelsvar og drømmer, kampscener, malende bilder, og parallell handling finnes i *Iliaden* såvel som i *Aithiopika*, og i flere av de greske kjærlighetsromanene finnes direkte paralleller til det greske hovedepos.

Odysseen finner enda større gjenklang, med sine fantastiske hendelser, reisemotiv, kjærlighetskriser og fortellere. For *Aithiopika* spiller dette eposet en særdeles stor rolle, ikke minst for et av de strukturelle kjennetegnene som skiller denne fortellingen fra de andre kjærlighetsromanene, nemlig starten *in medias res* og det motsatte forhold mellom lineær/sirkulær fortelling og historie. "Both innovations", skriver Fusillo, "are borrowed directly from the *Odyssey*" (2006: 42),¹³ og påpeker at både teatraliske gjenkjennelsesscener og metadiegesi finnes her. Videre sammenlikner han både Kalasiris og Kharikleia med Odysseus, og Theagenes med sin forfader Akilles. Det er da heller ikke vanskelig å finne referanser til Homer i *Aithiopika*: Både indirekte og direkte gjenkalles Homer stadig gjennom hele romanen, men særlig i dens første halvdel, hvor Kalasiris er fortelleren. Det var aldri noen hemmelighet, og aldri noen tvil, om hvor mye Heliodor skylder *Odysseen*, og han er ikke den eneste. Hele romangenren har mye å takke *Odysseen* for. B.P. Reardon, i *The form of Greek Romance*, starter like godt sin beskrivelse av den greske romanen med *Odysseen*. Den er romanens prototype, skriver han: "The *Odyssey* appears to have all the elements of romance, to set out the coordinates of the genre" (Reardon 1991: 15).

Dramaet er andre post på veien til romanen. Her også finner man orakelsvar, tilbakeblikk og gjenkjennelser, men i tillegg gir dramaets personer og deres dialoger gjenklang i scener i romanene, og ikke bare tragiske, men også komiske hendelser spilles ut mellom romanens personer. Igjen finner man uendelig mange indirekte og direkte referanser til dramaet, både som form og til de enkelte stykkene. I begynnelsen av

13 Det vanskelige spørsmålet om hvorvidt Kharikleias reise er lineær eller ikke har kun positive ting å si for denne likheten mellom de to historiene: Odysseus startet også hjemmefra en gang, slik som Kharikleia.

Aithiopika, da røverne ser ned mot stranden og overværer slagmarken der nede, blir denne scenen virkelig beskrevet som en *scene*: "Det var det drama, de ægyptiske røvere hadde for øje. Oppe på bjerget stod de som tilskuere, men de fattede ikke meningen med denne scene" (1.1). Ordene som blir brukt – teater, tilskuer, scene – setter hele episoden inn i teaterets sfære, og viser klart hvor inkorporert dramaene var i datidens litterære verden. Flere i den lille gruppen kjærlighetsromaner – og særlig fortellingen om Theagenes og Kharikleia – refererer direkte til teater, ofte i en kommentar til det som hender, som "det var som på en scene".

Når man snakker om den antikke *historieskrivingen* snakker man ikke kun om historie. Fra Herodot i Halikarnassos går veien innom hele den kjente og ukjente verden, og jo lenger man kommer bort fra forfatterens arne, jo mer fantastiske blir beskrivelsene av hva man møter. Krigsbeskrivelser er selvsagte, men i disse verkene finner man også myter, legender, taler, og beskrivelser av stort og smått: *Historiene* er også geografi, biologi og kulturstudier, og – uansett hvor mye de ble tatt for å være sannhet – enkelte ganger fri fiksjon.

Fra dette trekløveret må man, hvis man skal trekke alle linjene til romanen, innom reiseromanen, alekssander-romanen og biografien, retorikerne – deriblant de "nye" retorikkskoler – og lyrikk – fra dagliglivet såvel som fra krigen og idylliserte bukoliske paradis. Via alle litterære fenomener fra den fjerne fortid til den nære samtid, fra *Iliaden* til samtidige rettstaler og erotiske hyrdedikt, går veien til romanen, og fra romanen tilbake til hele samtidens litterære sfære.

4. Narrativ struktur

Når to elskende skal skilles ad, er det flere måter å følge dem begge på. Heliodor kaster oss rett inn i handlingens gang og lar oss følge begge heltene. Der de skilles fra hverandre for kortere perioder, veksler synsvinkelen mellom ham og henne, og ellers får vi informasjon både via den overordnede fortellerstemmen og i dialoger. Fra bok 5 til bok 7 er Kharikleia og Theagenes adskilte, og vi følger Kharikleia mens vi får høre nytt om Theagenes slik hun selv gjør det: via andres opplysninger. Her er det vi får høre om hendelsene som fant sted før bokens begynnelse av Kalasiris som har fortellerstemmen og det store overblikket.

Hans fortelling er lang. Den rekker over tre og en halv bok, med avbrudd hvor vi følger hendelser i nåtiden. Kalasiris' fortelling starter i en helt annen setting, Delfi, og introduserer et annet sett av personer mens vi ruller opp Kharikleias fortid. Inni denne fortellingen igjen får vi en historie som ligger enda lengre tilbake i tid, og denne gangen er Kharikles, Kharikleias fosterfar, fortelleren. Dennes erfaringer strekker heller ikke langt nok tilbake i Kharikleias fortid, og Sisimithres overtar for en kort stund. Heller ikke han går helt tilbake til begynnelsen: Tilbake i Kalasiris' fortelling meddeles den av Kharikleias mor via et bånd med skrifttegn på.

Verket har utallige bifigurer med tilhørende historier. Noen er korte, mens andre opptar større plass og introduserer igjen nye bifigurer med tilhørende historier. De lengste fortellingene har lag på lag med historier spunnet inn i hverandre, og lar forskjellige personer overta fortellerstemmen for perioder. Slik beveger vi oss frem og tilbake i tid og rom, og dette gjør verket høyst variert. Det er ikke alltid hovedpersonene som er i fokus: Kharikles har for eksempel en betydelig rolle i Kalasiris' fortelling, mens han i selve hendelsesforløpet ikke er til stede i det hele tatt, bortsett fra en kort sekvens i siste bok.

Knemon er en person som følger heltene kun i en kort periode av deres liv, men som er til stede i halve romanen. Hans historie blir omhyggelig utarbeidet, også den med avbrudd, flere lag av fortellere, og nye bipersoner. Etter at hans historie er fortalt, og helteparets fortid er rullet opp, forsvinner Knemon helt ut av bildet sammen med alle de som hørte til hans fortid, og vi ser dem aldri igjen. Det eneste ved Knemons fortelling som berører hovedfortellingen, er forholdet mellom Thisbe og Nausikles, som fører til at Kharikleia kommer tilbake til Kalasiris. Den har ingen større funksjon i helteparets historie, men utarbeidet som den er med mysterier og intriger har den verdi i seg selv. Mange av personene i fortellingen er knyttet sammen, ofte ved skjulte bånd, og selv den minste bifigur kan senere vise seg å ha noe å si for hovedfortellingen.

5. Prosjektet

Aithiopika er i stor grad en konvensjonell kjærlighetshistorie. Det er lite i romanens historie, dens personer eller tema som gjør at den trer frem blant de andre i gruppen. Det er dermed ikke sagt at de fem greske kjærlighetsromanene er like, for det er selvsagt når man tar for seg romanene individuelt at man finner deres særegne styrker.

Fortellingen om Theagenes og Kharikleia er fylt av mysterier, i form av personer med ukjent bakgrunn, orakelutsagn, drømmer og uforklarlige hendelser. Historien skrider sakte frem, iblandet lange tilbakeblikk og utbroderinger, og må nå og da totalt vike for en plutselig hendelse eller innskutt fortelling, som dermed forstyrrer og forsinker fremdriften mot det endelige mål. Bruken av slike narratologiske virkemidler er noe av det som gjør fortellingen så fremragende, og skaper slik variasjon, mystikk og spenning.

I bruken av tid og hypodiegetisk fortelling finner vi noe av forklaringen på hvorfor fortellingen har slik kraft, hvorfor den skaper spenning og følelser ved selv de minste hendelser og bipersoner, og hvordan den evner å holde på mystikken og interessen hele veien gjennom.

Det er en enkel *historie*, men det er ikke en enkel *fortelling*, og når Heliodor tar oss med til en slagmark hvor en mor bruker den svarteste trolldom for å vekke til live sin døde sønn, da glemmer vi raskt at det vi egentlig er her for er et bryllup, i det fjerne, mellom Theagenes og Kharikleia.

I denne lesingen av *Aithiopika* skal jeg altså særlig gå inn på to hovedelementer i Heliodors fortellerteknikk hvor jeg mener å finne spesielt interessante trekk. Bruken av *fortellernivå* og *tid* i *Aithiopika* gjør fortellingen kompleks og variert, og skaper spenning. Dette er to gjennomgående narratologiske grep som ligger til grunn for de andre trekk som gjør romanen interessant, og jeg skal nærme meg disse gjennom fem kapitler – både separat og i sammenheng med andre bærende elementer ved romanens struktur.

Fortellernivå er det første jeg skal ta for meg, og her vil jeg finne ut hvordan historien egentlig henger sammen, når og hvordan hvilke deler av den blir fortalt, og hvilke stemmer som gjør seg gjeldende. Jeg vil også se på hvordan hovedhistorien utvikler seg mellom slike avbrudd, og undersøke om den er så lineær som man kan få inntrykk av, eller om den også tar avstikkere nedover i de diegetiske nivå.

En analyse av fortellernivåene er også nødvendig for å kunne utforske det neste elementet jeg skal se på, nemlig *tiden*. Det som raskt melder seg når man begynner å gå nærmere inn på oppbyggingen av *Aithiopika*, er følelsen av hvor todelt historien er. Én del, hovedhistorien, starter en morgen ved Nilen, med helteparet allerede et godt stykke på reisen, og vi får ikke vite noen ting om forhistorien. Når så denne kommer, skyver den hovedhistorien helt i bakgrunnen – men tiden fortsetter å gå, og dette er ikke første

avbrudd i hendelsesforløpet. *Kronologien* er en av de første tingene jeg vil ha klart for meg, og når så det er gjort vil jeg sammenligne den med historien slik den blir *fortalt*.

Først ser jeg altså på *historien* om Kharikleia – altså alle hendelsene i fortellingen i kronologisk rekkefølge – og deretter ser jeg på *fortellingen* om Kharikleia – hvordan disse hendelsene er ordnet, hvilken rekkefølge de *fortelles* i.

Dette fører uunngåelig med seg et annet spørsmål: Hvordan er forholdet mellom *fortalt tid* (hvor lang tid hendelsene tar) og *fortellertid* (hvor mye tid som blir brukt på å fortelle dem)? Hovedhistorien, som vi kaller hendelsene fra de første sidene i teksten til dens ende, vil naturlig ha mer plass enn fortiden. Jeg vil se på hvorvidt dette stemmer, og hvilke deler av forhistorien og hovedhistorien som vies mest plass. Det kan også være interessant å se på selve historien i så måte og stille noen spørsmål i forhold til hva som fortelles langsomt og dvelende, og hva som springer raskt forbi uten tilbakeblikk eller ettertanke. *Tempo* er den andre delen av begrepet tid det kan være interessant å gå inn på.

Når man begynner å undersøke hvordan tempoet forholder seg til innholdet, har man imidlertid beveget seg inn på et annet, relatert område, nemlig *spenning*. Variasjon i fortellertiden vil være en like effektiv spenningsbygger som temaet. Se på *Iliaden*: Der hvor sverd og vogner og skjold og soldater flyr forbi med en halv teksts side i minuttet, sperrer man øynene opp og kan nesten ikke vente på neste side, men der hvor hver helt vies en halv side i ærefull beskrivelse sitter man ikke akkurat med hjertet i halsen: da er det andre ting som står i fokus enn selve kampen. Så hvordan er det med tempoet i *Aithiopika*? Episodene vil avta med hensyn til intensitet, og – ikke minst – viktighet, og igjen er det interessant å se hvor tempoet økes, og hvor det avtar.

Hvor disse to punktene – tempo og spenning – skal skilles ad, gjenstår å se, men det spørs om vi ikke vil finne at de er like uadskillelige som spørsmålet om tempo er fra kronologispørsmålet, og kronologien er fra de diegetiske nivåene. Enda et punkt følger spenning, og er vanskelig å komme helt unna.

Anagnorisis og dens tematiske slektninger er med på både å bygge spenning og å bryte opp kronologien. De vil ofte være selve grunnlaget for en hypodiegetisk fortelling – eller en slik fortelling er grunnlaget for hendelsen. I så måte, selv om dette ikke er en tematisk analyse, kan det være vel verdt å ta et blikk på disse motivene – for å se på deres sammenheng med de narratologiske trekkene vi ellers har sett på.

Jeg tar altså utgangspunkt i en undersøkelse av *narrative nivå* og *tid* i *Aithiopika*, men det viser seg raskt at det ikke er så enkelt. Spørsmålet om tid er todelt, og begge disse spørsmålene griper på forskjellige måter inn i spenningsmomentet, som igjen har en sammenheng med anagnorisis, som igjen er avhengig av de forrige punktene. Og under det hele ligger de diegetiske nivåene, som basis for mine undersøkelser, og som hovedstrukturen i fortellingen om Theagenes og Kharikleia.

III. Narrative nivå

1. Diegese og hypodiegese

Romanen starter med en scene ved Nilens munning. På dette punktet er vi som lesere helt uten kunnskap: Vi kjenner ikke personene vi møter, eller deres bakgrunn. Snart får vi høre historien om Knemon, mens vi først lærer helteparet bedre å kjenne mot slutten av bok 2. Det er Kalasiris som forteller historien om Kharikleia og Theagenes, og her gir han oss også Kharikleias barndom og oppvekst, gjennom stemmen til Kharikles, Kharikleias fosterfar. Teksten består av flere narrative nivå. Rundt to tredjedeler av den utgjør hovedhandlingen. Innenfor denne forteller Knemon og Kalasiris sine historier. Kalasiris' fortelling er den lengste, den fyller ca en fjerdedel av boka og innfører flere bifigurer som igjen fungerer som fortellere innenfor hans egen fortelling.

Forfatteren fører oss inn og ut av hovedhandlingen og de forskjellige historiene. Vi beveger oss dermed frem og tilbake i tid og rom, og mellom forskjellige fortellere. Fortellingen er altså bygd opp av flere narrative nivå. Det første er fortellingen som handlingen er plassert i: Det *ekstradiegetiske nivå*. Handlingen skjer innenfor denne fortellingen, på det *intradiegetiske nivå*. Historier kan fortelles innenfor handlingen, med en medvirkende person som forteller. Dette vil da ligge på nivået under eller nivået innenfor, og også inneholde et handlingsunivers. Dette universet kan igjen frembringe nye fortellere, osv. Slik kan en beretning inneholde flere lag av historier inni hverandre, altså flere narrative nivå.

Gérard Genette skriver i sin *Narrative discourse* (Genette 1983: 227 ff) om dette fenomenet.¹⁴ Genette er banebrytende på dette feltet og gjorde først rede for forteller- og fortellingsnivå i sin *Figures II* (Genette 1969: 202). Nivået over hovedhandlingen – den "første" fortellingen, den som blir fortalt av den autorale fortelleren – er det ekstradiegetiske nivå. Det intradiegetiske nivå er handlingen som blir fortalt på det ekstradiegetiske nivå, altså dette nivåets univers. Dette er hovedhandlingen, og i Heliodors tilfelle består denne av selve reisen som Kharikleia og Theagenes foretar, og det de opplever på veien.

Metanarrativ kaller Genette de fortellerhandlingene som skjer *innenfor* det intradiegetiske nivå, altså fortellingene i fortellingen. Knemons fortelling er et eksempel på dette. Hendelsene som blir gjengitt i metanarrativet er metanarrativets univers, og dette planet utgjør det metadiegetiske nivå. Her tar jeg utgangspunkt i Genettes begreper, men

¹⁴ Narrative Discourse er i det vesentlige en gjengivelse av *Figures III*, som kom i 1972.

intradiegetisk og *metadiegetisk* vil jeg erstatte med *diegetisk* og *hypodiegetisk*, som må kunne sies å være de etablerte begrepene i norsk litteraturvitenskap.¹⁵

På det hypodiegetiske nivå plasseres fortellinger som er av en viss størrelse, som bryter flyten i hovedhandlingen, og/eller generelt omfatter noe mer enn vanlig dialog, for eksempel lengre forklaringer/tilbakeblikk. Eksempelvis ligger Sisimithres' fortelling på et eget nivå, selv om den er kort nok til å kun være del av en dialog. Den er en gjenfortelling av tidligere hendelser, og er tydelig innrammet som fortellerhandling.

Mye av handlingen i Heliadors *Aithiopika* foregår på det diegetiske nivå, men mer enn en tredel av romanen foregår på hypodiegetiske nivå. De to store historiene som blir fortalt, Knemons og Kalasiris', blir begge fortalt i romanens første halvdel, og dermed består de største delene av fortellingen frem til midten av romanen av hypodiegeser. Både Knemon og Kalasiris' fortelling blir overlevert i to omganger, og de har en litt større fortelling hver med egne undernivå.¹⁶ Til sammen finnes det *åtte* fortellere innenfor hovedhandlingen, når man regner med alle fortellernivåene.

2. Nivåveksling i *Aithiopika*

a) Hva motiverer nivåendring?

Hva er grunnen til at en historie blir fortalt innenfor en fortelling? Hvilken rolle fyller de forskjellige fortellingene i verket? Genette skriver i *Narrative Discourse* om forholdet mellom de hypodiegetiske fortellingene og det diegetiske nivå, de forskjellige funksjoner hypodiegetiske fortelling kan ha (Genette 1983: 231 ff).

Forklarende funksjon: Noe fortelles for å forklare eller klargjøre det som hender på det ovenstående diegetiske nivå. Det er en direkte sammenheng mellom handlingen og det som fortelles, og det er avstand i tid mellom dem.

Tematisk funksjon: Fortellingen er en kontrast eller analogi til handlingen. Den kan påvirke handlingen (ved for eksempel å fungere som et eksempel til etterfølgelse), men har ingen direkte kobling til den.

¹⁵ Genette opererer med meta-metanarrativ og meta-metadiegesi (etc.) for eventuelle følgende nivå, men det vil ikke være noe problem her å tydeliggjøre hvilket nivå det dreier seg om.

¹⁶ Det diegetiske nivå fyller 159 av 232 sider, under 2/3. En syvendedel (65 sider) foregår på nivå to – det første hypodiegetiske planet – og åtte sider er under dette nivået igjen.

Handlingsfunksjon: Grunnen til fortellingen er selve fortellerhandlingen, som fyller en funksjon på det diegetiske nivået. Innholdet er her ikke nødvendigvis viktig, og det er ingen sammenheng mellom de to nivåene.

Første del av Knemons historie har en *handlingsfunksjon* ved det at innholdet er løsrevet fra hovedhandlingen, slik som i høy grad selve figuren Knemon er. Knemon forteller om hvordan han ble landsforvist på grunn av stemorens intrigemakeri. Han starter på sin beretning fordi Theagenes og Kharikleia, som nettopp har møtt ham og funnet ut at han også er greker, vil høre ham fortelle om sine opplevelser. Det er her selve *narrasjonen* som er viktig. Siden knytter hovedhandlingen Knemons historie til seg, ved at to av personene fra hans fortid dukker opp. Blant annet blir Kharikleia to ganger forvekslet med Thisbe, og den siste gangen er direkte årsak til at hun blir reddet og gjenforent med sine venner. Andre del av Knemons fortelling innehar en ren *forklarende* funksjon, da den gir svaret på hvorfor både Knemon og Thisbe har havnet hos røverne som tok Theagenes og Kharikleia til fange.

Personen Knemons rolle er stort sett å være katalysator for historiefortelling. Han er grunnen til at vi får høre Kalasiris' historie: Etter at de to har møttes ved Nilens bredd, er Knemon meget nysgjerrig på Kalasiris og får ham etter gjentatte oppfordringer til å fortelle. Kalasiris' beretning starter ut mye på samme vis som Knemons og gir skinn av å være en tidtrøytte i handlingsforløpet. Det viser seg imidlertid snart at den har alt å gjøre med hovedhandlingen, da den gir oss grunnlaget for hele hovedhistorien: Kalasiris er nemlig Theagenes og Kharikleias støtte og veileder. I hans fortelling får vi vite alt om hvem hovedpersonene er: Hvordan de kommer sammen, hvilke prøvelser de har gjennomgått, hva det er de søker etter, og hvorfor de har havnet i den situasjonen de er i ved verkets begynnelse.

Når det gjelder de kortere hypodiegetiske fortellingene, har de alle forklarende funksjon, da de enten er svar på direkte spørsmål og gir ytterligere innblikk i en hendelse fra fortiden, eller gir forklaring på hvorfor noe endte opp på en viss måte.

Det nærmeste vi kommer en større fortelling med *tematisk* funksjon, er Knemons historie. Da vi møter ham, er han i samme situasjon som Theagenes og Kharikleia, og de vil ha ham til å fortelle "fordi de mente at det ville være en stor trøst for dem å høre om lignende opplevelser som de selv hadde gått igjennom" (1.9). I virkeligheten likner ikke Knemons opplevelser noe særlig på Theagenes og Kharikleias, tvert imot vil hans fortelling om de umoralske athenerne stå som en klar kontrast til helteparets dydige og standhaftige opptreden.

b) Hvordan motiveres nivåendringer i verket?

Hvilke påskudd brukes på de forskjellige diegetiske plan for å begynne og avslutte fortellerhandlingene? 13 ganger i løpet av verket *starter* en fortelling, og åtte av disse er på oppfordring. Ved fire av disse igjen er situasjonen den at *tilhørerne* ønsker å høre om fortellerens fortid. Knemon starter sin første historie tilsynelatende meget motvillig: Han sier at han ikke vil legge mer til Theagenes' og Kharikleias ulykke ved å legge ut om sine egne, og "dessuten ville heller ikke hele resten av natten være lang nok for å fortelle dem, og forresten trenger dere også søvn og hvile etter alle de tingene dere har gjennomgått" (1.9). Men helteparet tigger og ber, og til slutt lar han seg overtale. Siden er det Knemon selv som kommer med en oppfordring, da han møter Kalasiris. Han spør hele fire ganger før han til slutt får det han ønsker, fordi Kalasiris stadig utsetter fortellingen. Også den siste gangen Kalasiris opptrer som forteller, er forespørselen ganske omstendelig, og Nausikles minner ham også på at han stadig har utsatt beretningen. Den siste hypodiegetiske fortellingen i boka er Kharikles' gjennomgang av sin søken etter Kharikleia og hennes bortfører. Her er det Hydaspes som "oppfordret ham til å forklare tydeligere hva han ville" (10.36).

Tre (eventuelt fire) av de åtte fortellingene som gis på oppfordring, kommer som svar på spørsmål i forbindelse med en forklaring. I Knemons fortelling går vi et ytterligere nivå ned i det Kharias forteller Knemon at hans stemor er død, og etter alt han har gjennomgått, kan ikke Knemon nøye seg med dette: Han vil vite hvordan det hele skjedde. Kharikleias utgreiing mot slutten av første bok er egentlig svar på Thyamis' forespørsel om ekteskap, men hun har også blitt bedt om å fortelle hvem hun og Theagenes er. Den siste av disse tre fortellingene er det Kalasiris som forårsaker, da han på starten av sitt besøk i Delfi spør Kharikles om hva som førte ham til Egypt. En fjerde fortelling er Persinnas beretning om hvordan Kharikleia ble satt ut som barn. Den ligger i grenseland, da den også – på indirekte vis – er svar på en forespørsel. Den er i skrevet form, og hun er ikke selv til stede: Det båndet som hun har nedtegnet sin historie på, blir hentet for å gi svar på hvorfor Sisimithres den gangen for lenge siden fikk Kharikleia i varetekt.

Tre av de hypodiegetiske fortellingene har ingen direkte motivasjon, fordi de starter opp igjen ved leilighet etter pause og er naturlig motivert av dialogen. Siste del av Knemons historie kommer som et resultat av at Thisbe har blitt funnet død: Det er et mysterium hvordan hun har havnet hos røverne. "Det kan jeg ikke forklare," sa Knemon, "alt jeg vet om henne er dette [...]" (2.8). Slik begynner Knemon å fortelle som en naturlig del av samtalen. Slik foregår det også de to gangene Kalasiris gjenopptar sin beretning etter en kort pause. Her er

det ikke samtals tema som motiverer fortellingen, men fortellingens tema som motiverer avbruddene.

Bare to historier blir fortalt kun på fortellerens eget initiativ, og begge gangene er det en forespørsel som skal fremsettes. Sisimithres, i bok 2 og på det tredje nivå under den ekstradiegetiske fortellingen, oppsøker Kharikles for å få ham til å overta Kharikleia, og etter å ha vist henne frem forklarer han også hvordan han fikk barnet. Ved slutten av romanen, da Hydaspes holder sin offerfest, kommer noen utsendinger med et brev fra Oroondates. Her forteller denne om en mann som leter etter sin datter og spør om Hydaspes kan frigi piken. *Avslutningen* av en hypodiegetisk fortelling kan foretas på mange ulike måter, og de største forskjellene vil ligge i hvorvidt enden på fortellerhandlingen er tydelig markert eller ikke, og hvorvidt historien er avsluttet ved fortellingens slutt. To ganger tar Kalasiris pause i sin fortelling fordi han blir avbrutt. Her går beretningen over i dialog og har ingen egentlig avslutning. De to av Knemons og Kalasiris' fortellinger som startet etter anselige mengder mas, har imidlertid både markerte avbrudd og en endelig avslutning. Avbruddene grunngis begge med at det har blitt sent, og at historien må fortsette senere. En lignende slutt har også Sisimithres' fortelling, som ikke har tid til mer da han skal utføre sine plikter.

Den endelige avslutningen på Knemons fortelling gis med løfter til helteparet om en fortsettelse som de aldri får høre: "Nu er jeg altså her og i samme situation som jer. Hvorfor og hvordan det er sket, og hvad jeg har opplevet i den mellemliggende tid, skal I få at høre en anden gang" (2.09).¹⁷ Kalasiris' fortelling slutter da vi har kommet til det stedet i den kronologiske historien hvor romanens fortelling startet. Den brytes av med "ved disse ord brast Kalasiris i gråt" (5.34), og er nå endelig avsluttet. De seks resterende hypodiegetiske fortellingene fortelles til ende, og slutter ganske enkelt fordi det ikke er mer å si.

c) Hvordan markeres nivåendringer?

Motiveringen av fortellinger ligger ofte i dialog eller hendelser på det diegetiske nivå, men som eksemplene ovenfor viser, er det ikke nødvendigvis slik at fortellingens start og slutt, altså selve nivåskillet, er klart markert i teksten.

Av de 13 fortellingene i *Aithiopika* innledes fem med en "Her er det som ble fortalt"-lignende uttryksmåte. Før Persinnas og Oroondates' fortelling (Persinnas er innenfor Kalasiris' fortelling i 4.8), den andre på det diegetiske nivå (10.34), uttrykkes dette direkte,

¹⁷ Han forteller den imidlertid til Nausikles og Kalasiris i 6.2

mens Kalasiris' andre fortelling, og Sisimithres' og Kharikles' fortelling, blir presentert av fortelleren med uttrykk som "Da dette var gjort, fortsatte han".

Tre ganger får vi en glidende overgang mellom dialog og fortsettelsen på historien: Kharias' beretning kommer i en spørsmål-og-svar-dialog mellom ham og Knemon. Knemons andre fortelling utløses også naturlig av samtalen, og det siste eksempelet er etter en av samtalene mellom Kalasiris og Knemon under den første omgangen av hans fortelling. Her har selve dialogen kun vært en kort digresjon, og Knemon avbryter den: "Det fikk du sikkert vite senere, kjære fader, og kan også siden fortelle oss om det" (3.12).

To ganger uttrykker den autorale fortelleren at "på grunn av de gjentatte oppfordringene begynte han å fortelle". Første gang da Knemons utgreiing etter Theagenes' og Kharikleias mas begynner med "Derfor begynte Knemon sin fortelling" (1.9). Deretter ved Kalasiris' siste fortellerrunde, da både Nausikles og Knemon har uttrykt ønske om å høre ham: "Kalasiris lot seg overtale" (5.6). Tre ganger kommer fortelleren av historien selv med et "ok, hør da:"-utsagn, som da Kalasiris i andre bok sier "Du skal nok få det hele å vite" (2.24).

Det er hovedsakelig fire måter nivå*utgang* blir markert på i *Aithiopika*. Fem ganger får vi et "Etter at dette var fortalt"-lignende utsagn fra fortelleren, som da Kharikleia, Kalasiris og Kharikles (etter hans andre fortelling) hver sin gang bryter ut i gråt etter at de er ferdige med sin beretning. Persinna eller Oroondates er ikke til stede da vi får høre deres historie, begge deres fortellinger kommer i skreven form, og fortelleren avslutter da istedenfor med "da dette var lest".

Knemon, som før han begynte å fortelle advarte tilhørerne Theagenes og Kharikleia om at historien var for lang til å fortelles på én natt, avbryter også sin fortelling av denne grunn. Også Sisimithres og Kalasiris (i begynnelsen av femte bok) stopper på grunn av tiden det vil ta å fortelle til ende. Da Kalasiris slutter å fortelle, er det langt på natt, og han er for trett til å fortsette. Sisimithres har for lite tid til rådighet: "Det er, hva jeg i all korthet kan si for øyeblikket, for mine plikter som utsending kaller meg bort" (2.32).

Tre ganger går fortellingen over i dialog. Kalasiris stopper sin fortelling to ganger etter en markert avbrytelse fra Knemons side, som begge gangene innleder en samtale mellom de to på det diegetiske nivå. Kharikles' første beretning (i Kalasiris' fortelling) legger grunnlaget for hans forespørsel til Kalasiris og avslutter slik: "Derfor ber jeg om din hjelp [til å få Kharikleia til å ønske giftermål], og det er derfor jeg har benyttet denne anledning, som så å si frembød seg av seg selv, til å fortelle deg historien så utførlig" (2.33).

De to gjenværende fortellerne er først Kharias, hvis fortelling avsluttes med "slik lød Kharias' fortelling" (2.8) og så Knemon, som avslutter med "Nå er jeg altså her, og i samme situasjon som dere" (2.9).

Som regel starter beretningene med *direkte* å presentere seg selv som fortelling, enten ved fortelleren på nivået over, eller historiefortelleren selv. Spesielt gjelder dette de fortellingene som gis på oppfordring, fordi man da har en tydelig markert forteller/tilhører-situasjon. Dette er da klart ved de tre "fortell din historie"-fortellingene, fordi det her er en del oppstyr rundt fortellerhandlingen, da fremføreren krever en del insistering før han begynner, men det er altså et generelt trekk ved nivåendringene i *Aithiopika*.

Unntaket er Kharias' fortelling og Knemons andre fortelling. Begge disse kommer som naturlig følge av samtalen, de er *en del av* dialogen. Kalasiris' fortellingsstart i 3.15 deler også dette trekket til en viss grad. Kalasiris' fortelling i 3.5 presenteres heller ikke direkte som fortelling, men den ligger i grenseland, ettersom den innledes med "Da dette var gjort, fortsatte han".

Kharias' og Knemons fortellinger *slutter* imidlertid med klare avsluttende uttrykk, og spesielt Kharias sin er klart markert som fortellerhandling i teksten. Nivåutgangene i *Aithiopika* markeres tydelig, med uttrykk for at det er en fortellerhandling som avsluttes, men her finnes det også unntak. De to ovennevnte fortellingene til Kalasiris hører med blant disse, og denne gangen er det den som starter i 3.15 som ligger i grenseland (Kalasiris uttalelse om at han skal stanse sin fortelling er en del av dialogen som avløser den). Fortellingen som starter i 3.5 *slutter* egentlig ikke: Den glir over i den dialogen som etter én og en halv tekstsider glir over i fortellingen i 3.15.

Kharikles' første beretning er imidlertid det viktigste unntaket, for hans fortelling går sømløst over i beskrivelsen av Kharikleia slik hun er på fortellertidspunktet, og denne beskrivelsen går over i hans bønn til Kalasiris, som – nå på det første hypodiegetiske nivå – begynner å gråte, hvilket han kommenterer til Knemon i en kort visitt til det diegetiske nivået. De forskjellige fortellersekvensene er altså som regel pakket inn i en ramme av "dette er en fortellerhandling". Inngang og utgang av nivå er for det meste markert på denne måten, og det er for øvrig ingen sammenheng mellom hvilket nivå fortellingene ligger på og akkurat på hvilken måte de starter og slutter. De to avbruddene/gjenopptagelsene av Kalasiris' fortelling står i en særstilling, fordi skiftet tilbake til det diegetiske nivået kun er svært midlertidig, og fordi den overordnede handlingen her ikke gjenopptas, men vi befinner oss fremdeles i en forteller/tilhører-setting.

Dermed er det kun to tilfeller hvor nivåskiftene er mer uklare: Først ved Kharias' fortelling, som ikke har en tydelig markert inngang og er sterkt farget av å være en del av Knemons fortelling, og deretter Kharikles', hvor utgangen ikke er markert. Det er alltid en form for markering av nivåinngang og utgang i denne fortellingen, uansett hvor subtil den er: Det hender aldri at man går flere nivå ned eller opp i samme slengen.

3. Hypodiegese: Tid og spenning

Når det gjelder narrative nivå, er skillet mellom romanens første og andre halvdel markert. I andre del av fortellingen blir handlingssekvensene for det meste gjengitt kronologisk, med få avvik fra det diegetiske nivå. I sjette bok, da Kalasiris er ferdig med å fortelle, har historien om Kharikleia kommet frem til fortellertidens *nå*, og vi får ikke flere store tilbakeblikk. I hele romanens første del har hovedhandlingen gått sakte og støtvis fremover, og stadig har fortellingen forlatt protagonistene i svært usikre situasjoner mens vi i lange perioder blir tatt med tilbake til fortiden. Når fortellingen forlater det diegetiske nivå, blir det et brudd i handlingen, og interessefokuset blir overført fra den nåtidige handlingssekvens til en helt annen som hører fortiden til. Slike anakronier bryter opp i fortellingen og skaper spenning, en spenning som er knyttet til usikkerhet rundt hovedpersonenes skjebne i fortellingens nåtid. Hendelsene som foregår på de hypodiegetiske nivå, tar midlertidig over som interessefokus, og ytterligere nivåskifter skaper igjen spenning – som i begynnelsen av femte bok: Her kommer nåtiden i form av natten og Nausikles inn, og avbryter Kalasiris' fortelling akkurat da våre helter (i fortiden) flykter fra Delfi på det åpne hav.

Her har vi et godt eksempel på hvordan *Aithiopika* bygger spenning ved hjelp av avbrudd i handlingssekvenser, og det er ikke bare ved skifte av narrative nivå dette skjer. Det finnes også rene anakronier i fortellingen, selv om de ikke er mange, og en av disse følger direkte på den ovennevnte avbrytelsen: Nausikles kommer nemlig hjem med heltinnen, og så får vi – på det diegetiske nivå og via den autorale forteller – et tilbakeblikk som forteller oss hva som hendte med hovedpersonene etter at vi sist mistet dem av syne. Dermed har vi igjen byttet interessefokus, og er nå igjen tilbake i hovedhandlingens tid. Spørsmålet om narrative nivå er nært knyttet opp til spørsmålet om tid, men vi skal snart se at *tid* har flere sider enn dette.

IV. TID

1. Kronologi

Som nevnt i "Narrative nivå" er deler av verket på andre nivå enn det intradiegetiske. Handlingen på disse nivåene ligger i en annen *tid* enn hovedhandlingen: Det er hendelser i fortid, fjern eller nær, som blir gjenfortalt. Slike gjenfortellinger får vi også på det intradiegetiske nivået, f.eks. i bok fem, hvor Heliodor gir oss et tilbakeblikk på hva som hendte med Theagenes og Kharikleia etter at kampen hos Thyamis' røvere var over. Historien om Theagenes og Kharikleia blir altså ikke fortalt kronologisk: Vi får stadige anakronier i form av hopp mellom tiden "nå" og tiden før, slik at vi i større perioder "samtidig" følger med på deres opplevelser i fortiden og det som hender dem nå. Slike avvik fra historiens rekkefølge, analepser, brukes i Heliodors *Aithiopika* som oftest for å fortelle forhistorien til de personene hvis skjebne vi følger i løpet av verket.

Gérard Genette skiller i sin *Narrative discourse* mellom tilbakeblikk som foregår i fortellingens *nåtid*, altså i den tiden hovedfortellingens hendelsesforløp foregår, og tilbakeblikk som foregår i tiden *før* hovedfortellingen starter. *Interne analepser* omhandler fortellingens nåtid, og de som ligger før denne tiden er *eksterne analepser* (Genette 1983: 49). I fortellingen om Theagenes og Kharikleia finnes også et variert utvalg av spådommer, fremsyn, forutanelser og rene intradiegetiske frampek, *prolepser*. I dette kapitlet er disse hovedsakelig interessante idet de er avvik fra kronologien, eventuelt om de synes å fungere som strukturerende element.

a) Historiens kronologi

Den nåtidige handlingen i verket, altså fortellingen sett bort fra periodene med gjenfortalt fortid, skjer i løpet av omtrent 40 dager. Men historien om Kharikleia starter et kvart århundre før dette, da Persinna og Hydaspes gifter seg. Her er en oversikt over hvordan historien ser ut i kronologisk rekkefølge, av praktiske årsaker delt inn i episoder.

Hendelse	Handling	Ca tid
<i>"Foreldres" bakgrunn</i>	Persinna og Hydaspes gifter seg. Kalasiris får to sønner men mister sin kone. Kharikles får en datter, men mister i løpet av årene både kone og datter	År -10
<i>Heltinnens tilblivelse</i>	Kongeparet unnfanger Kharikleia og forbereder seg til fødsel.	År 0
<i>Heltinnens barndom</i>	Kharikleia blir født hvit og satt ut av moren. Hun blir funnet av Sisimithres, som setter henne til oppfostring hos noen hyrder.	År 0
<i>Heltinnens oppvekst</i>	Kharikles overtar Kharikleia av Sisimithres når hun er sju år, og oppfostrer henne til gifteferdig alder.	År 7
<i>Kalasiris, Knemons og Thyamis' bakgrunn</i>	Kalasiris møter problemer i form av Rhodopis og drar til Delfi. Knemon møter problemer i form av stemoren Demainete. Thyamis blir frarøvet presteembetet pga Arsake og drar til røverne.	Ca år 15?
<i>Helteparets første møte</i>	Kharikleia og Theagenes møtes og blir forelsket. Kalasiris planlegger hvordan han skal hjelpe dem.	Ca år 16 Rundt ett år etterpå, tidlig vinter
<i>Heltenes flukt</i>	Kharikleia, Theagenes og Kalasiris planlegger flukt og rømmer deretter fra Delfi med et skip.	
<i>Heltenes reiser</i>	De ankrer opp ved en øy for overvintring, men må etter en stund dra pga en forelsket sjørøverkaptein. Knemon blir landsforvist og drar fra Athen, først til Aigina, siden til Egypt. Kharikles drar til Tessalonika for å lete etter rømlingene. Thisbe rømmer fra Athen sammen med Nausikles.	
<i>Fanget av røverne</i>	Thisbe blir fanget av Thyamis' røvere. Knemon blir fanget av Thyamis' røvere. Kharikleia og Theagenes blir fanget av røvere, og havner tilslutt hos Thyamis. Kalasiris havner i Khemmis hos Nausikles.	En tid før våren Dag 1 - Fortellingens nå
<i>Kamp hos røverne</i>	Røverne blir angrepet og Thyamis fanget. Knemon drar til Khemmis og støter på Kalasiris. Kharikleia og Theagenes drar mot Khemmis, men blir fanget, og Kharikleia havner hos Nausikles, mens Theagenes blir sendt til Oroondates.	Dag 2, dagen etter at heltene havner hos røverne
<i>Heltinnen gjenfinnes</i>	Kharikleia dukker opp hos Nausikles	Samme døgn som kampen
<i>Drikkelag</i>	Det holdes offerfest med drikkelag hos Nausikles.	Dag 3
<i>Mot Memfis</i>	Thyamis blir valgt til anfører av folkene i Bessa. Theagenes blir reddet av Thyamis, og de to drar mot Memfis.	Fire dager etter drikkelaget

<i>Mot Memfis forts.</i>	Knemon gifter seg med Nausikleia, Kharikleia og Kalasiris drar til Bessa, og deretter videre. Oroondates og Hydaspes er i krig.	Dag 8
<i>Møte i Memfis</i>	Heltene møtes i Memfis. Thyamis blir innsatt som prest. Arsake blir forelsket i Theagenes. Kalasiris dør, og de unge havner i Kybele/Arsakes vold.	Dag 9 Dag 10
<i>Arsakes lidenskap</i>	Arsake skaper problemer for Kharikleia og Theagenes. Kybeles sønn skaper enda flere problemer.	Dag 11
<i>Arsakes intriger</i>	Oroondates i Theben får vite hva kona driver på med. I mellomtiden prøver Thyamis forgjeves å få de unge fri. Arsake kaster Theagenes i fengsel. Kybele prøver å drepe Kharikleia, men dør selv, og Kharikleia blir dømt for mord. Kharikleia lar seg ikke brenne, og havner i fengsel sammen med Theagenes.	Ca dag 19 Noen dager går (ca en uke) Dag 26
<i>Krig og kamp</i>	De unge blir reddet fra Arsakes klør og skal bringes til Oroondates i Theben, men Oroondates har dratt til Syene for å slåss mot Hydaspes. Kharikleia og Theagenes blir tatt til fange av etiopierne. Hydaspes rykker ut mot Syene og vinner. Oroondates rømmer, og kommer tilbake med forsterkninger, men taper og blir tatt til fange. Kharikles kommer til Memfis for å lete etter rømlingene.	2 dager etter Kybeles død: til Syene. 4 dager etter Kybeles død Ca dag 35, 9-10 dager etter Kybeles død
<i>Møte med Hydaspes</i>	Theagenes og Kharikleia blir vist frem til Hydaspes. Oroondates sendes hjem. Hydaspes drar mot Meroe.	Ca fem dager.
<i>Reisens slutt</i>	I Meroe skal både Kharikleia og Theagenes ofres. Kharikleia avslører at hun er kongeparets datter, og deretter at Theagenes er hennes forlovede. Kharikles finner de unge i Meroe. De unge blir begge frigitt, og det planlegges bryllup.	10-15 dager etter Kybeles død

I *ti år* er altså kongeparet barnløse, og når barnet først kommer, blir det erklært dødfødt og satt bort. Kharikleia tilbringer sin tidlige oppvekst hos et hyrdepar, og hun er *syv år* da Kharikles overtar omsorgen for henne. Kalasiris, som har mistet sin kone, forlater sine to sønner og sin hjemby, og møter Kharikleia i Delfi nesten ti år etter at Kharikles mottok henne. Knemons ulykker begynner ikke lenge før dette, og også Thyamis' liv blir revet opp med roten, slik at han endrer yrke fra prest til røverhøvding.

Omtrent *26 år* har gått siden Meroes kongepar giftet seg, og Kharikleia er altså ca *16 år* gammel da hun møter Theagenes. Nå sakner tempoet i fortellingen, og i Delfi følger vi protagonistene hver dag, og noen ganger fra time til time. Antallet dager blir ikke presisert, men de fleste omskiftninger i handlingen blir her innledet med en henvisning til tiden, og dette gjør at *tid* i denne perioden fungerer som strukturerende element for fortellingen. Ofte

dreier det seg om en døgnvis inndeling, med utsagn som "før det endnu var blevet rigtigt lyst", "Næste dag", og "omtrent ved den tid, da torvet er fyldt". Andre ganger er hendelsene raskt avvekslende, og da adskilt av "efter at", "medens", og "Næppe havde jeg forladt huset". Ved hjelp av disse tidsbenevnelsene kan man i ettertid registrere hvor lang tid som har gått.

Kharikleia, Theagenes og Kalasiris rømmer fra Delfi, og Kharikles setter ut på leting etter dem. Nå blir det vanskeligere å holde rede på tiden som går, og det nøyaktige tidsforløpet er ikke alltid spesifisert. Det finnes imidlertid alltid en eller annen form for henvisning til tiden, om den så må spores gjennom teksten, slik som tiden som går fra de forlater Delfi til de ankommer Zakynthos: I starten av femte bok, hvor Kalasiris forteller kun begynnelsen av denne episoden, ser vi *ved solnedgang* de "spidse øer" dukke opp. Senere i denne boken hører vi om resten av flukten: "Da vi så havde passeret strædet og tabt 'De spidse øer' av syne, mente vi at kunne skimte forbjerget på Zakynthos" (5.17). Det blir så sagt at de må vente til daggry med å seile inn mot øya, og selv om det nå altså ikke har blitt *sagt* hvor mye tid som går, kan vi slutte oss til det.

Mens helteparet reiser over havet, blir Knemon landsforvist og drar fra Athen. Det gjør etter hvert Thisbe også, og begge blir fanget av Thyamis' røvere – men ingen av dem vet at den andre er der. Ca 27 år etter det kongelige bryllup møter vi Kharikleia og Theagenes på en strand i Egypt. Dette er verkets nåtid, og det er starten på mange reiseetapper ispedd hyppige adskillelser og gjenforeninger i alle mulige kombinasjoner. Helteparet blir fanget av Thyamis' røvere, og møter Knemon. *Dagen etter* blir røverne angrepet, noe som ender med at først Knemon, deretter også Kharikleia, møter Kalasiris hos Nausikles.

I mellomtiden havner etiopiernes konge i krig med egypternes satrap, og Theagenes og Thyamis er på vei mot Memfis. Det har gått *ni dager* siden vi møtte helteparet første gang. I denne perioden i verkets nåtid er all tiden som går gjort rede for, og selv om dette ikke skjer ved etterfølgende tidshenvisninger som ved heltenes møte i Delfi er tidsforløpet ganske klart.

Kharikleia og Kalasiris ankommer nå Memfis, og alt er lykke – i ca et døgn. Kalasiris dør, helteparet blir kidnappet, så fengslet, og deretter sendt til den egyptiske satrapen – som er i krig med den etiopiske kongen. Nå blir det vanskelig å følge tiden. Igjen finnes det nok av tidshenvisninger, men spesielt under deres fangenskap i Memfis er det ikke her rekkefølgen eller antall dager som står i fokus: Tiden som går er en del av det voksende presset de unge blir utsatt for, enten det nå er de "fem-seks dage" hvor Arsake forsøker å innynne seg, eller de mer uspesifikke iterative hendelsesbeskrivelsene ved heltenes opphold i fengsel: "Han måtte døje både sult og mishandling." "Hun besøgte ham da også jævnlig". I denne perioden er det umulig å sikkert vite hvor mye tid som går, men her også kan man dedusere seg fram til et

omtrentlig antall dager: Tidsenheter som "fem-seks" dager kan brukes selv om de ikke er nøyaktige, og i de mer kritiske periodene av Memfis-oppholdet går vi igjen over til en "neste dag/om kvelden"- struktur. I tillegg kan man bruke *hendelsesrekkefølgen* og de ting som hender *i mellomtiden*, og ved å sammenstille alt dette trer utstrekningen av oppholdet i Memfis klarere frem.

Dermed vet vi at omtrent *en måned* etter at vi møtte dem først, blir Theagenes og Kharikleia tatt til fange igjen, denne gang av heltinnens far. Tidsmarkeringene under kampen om Syene, den videre reisen, og ankomsten i Meroe foregår mye på samme måte som resten av fortellingen: Antallet dager er sjelden *uttalt*, men for det meste er tidsutstrekning og forløp likevel kjent. Noen få ganger kan vi bare *omtrentlig* slutte oss til tiden som har gått, men *rekkefølgen* kan likevel være tydelig, og enkelte ganger er tidsforløpets omtrentlighet også uttalt.

Rundt regnet *27 år og 40 dager* har gått siden Hydaspes og Persinna knyttet bånd i Meroe.

b) Historien i fortalt rekkefølge

Hvordan blir så denne historien fortalt? I hvilken *rekkefølge* får vi høre om de forskjellige hendelsene?

De viktige hendelsene i livene til Kharikleias foreldre og beskyttere legger på hver sin kant grunnlaget for hennes vandring og den lykkelige enden på disse. Ingenting av dette vet vi når vi møter henne første gang, det er i nåtid vi blir kjent med helteparet, og det er de tilstedeværende farer vi følger dem gjennom. Vi får brøkdeler og hint om deres fortid, men vi må vente en stund – helt til langt inn i andre bok – før vi blir innvidd vår heltinnes noe spesielle tilblivelse og opphav.

Siden det er så mange bipersoner som får sin bakgrunn frem i lyset kan det være vanskelig å holde tungen rett i munnen. Det blir heller ikke lettere av at flere fortellere gir oss forskjellige deler av historien (og i noen tilfeller samme). Lengden på enkelte av analepsene kan være en forvirrende faktor, og det samme gjelder plasseringen: Når man nettopp har møtt hovedpersonene, og ennå ikke vet noen ting om dem, er det lett å bli oppslukt av den tragiske historien Knemon forteller i nattemørket i røverleiren. Når denne så blir avbrutt, og man ikke bare har den, men også en kritisk nåtid å bekymre seg for, og i tillegg har tusen spørsmål om hvem disse hovedpersonene er, da er det lett å føle seg frustrert. Hvordan er så disse historiene fordelt utover boken?

Det kan være greit med en kort oversikt over fortellingens struktur for å se klarere når og hvordan hovedfortellingen blir avbrutt av tilbakeblikk og parallelle handlingssekvenser, og her får vi bruk for "episodene" fra forrige oversikt.

- 1. Bok,** 1–9 *Fanget av røverne.* 9–18 *Knemons bakgrunn.* 18–33 *Kamp hos røverne.*
- 2. Bok,** 1–8 *Kamp hos røverne* (fortsetter) 8–10 *Heltenes reiser* (Knemon). 10–24 *Kamp hos røverne* (Knemon til Khemmis). 24–29 *Kalasiris' bakgrunn.* 29–31 *"Foreldres" bakgrunn* (Kharikles). 31–32 *Heltinnens barndom.* 32–33 *Heltinnens oppvekst.* 34–36 *Helteparets første møte.*
- 3. Bok,** 1–19 *Helteparets første møte* (fortsetter)
- 4. Bok,** 1–8 *Helteparets første møte* (forts.) 8–9 *Heltinnens tilblivelse.* 9–21 *Heltenes flukt.*
- 5. Bok,** 1 *Heltenes flukt.*(fortsetter) 1–4 *Heltinnen gjenfinnes.* 4–11 *Kamp hos røverne.* 11–16 *Drikkelag.* 16–33 *Heltenes reiser.*
- 6. Bok,** 1–15 *Mot Memfis.*
- 7. Bok,** 1–19 *Møte i Memfis.* 19–29 *Arsakes lidenskap.*
- 8. Bok,** 1–14 *Arsakes intriger.* 14–17 *Krig og kamp.*
- 9. Bok,** 1–21 *Krig og kamp.* 21–27 *Møte med Hydaspes.*
- 10. Bok,** 1–41 *Reisens slutt.*

c) Kronologi og anakronier

Med historien i fortalt rekkefølge klart for oss, kan vi se på hvor avbruddene kommer, hvor analepsene oppstår og hvor de avsluttes.

Første bok starter altså i nåtid, med at helteparet blir fanget av røverne. Vi får så vidt en presentasjon av situasjonen før fortellingens første større tilbakeblikk kommer: Knemons gjenfortelling av hvordan han måtte flykte fra Athen. Vi går tilbake til hovedhandlingen uten at denne historien er fortalt til sin ende: Knemons narrasjon er en fortellerhandling som foregår på det intradiegetiske nivået, noe tid har gått i hovedfortellingens nåtid, og dette er forklaringen Knemon gir idet han avbryter sin fortelling: "Det vil tage altfor lang tid at fortælle, hvad der videre skete" (1.18). I bok 2 kommer et nytt tilbakeblikk: resten av historien om Knemon og Thisbe. Analepsen får her en naturlig avslutning, og vi følger hovedfortellingen i dens egen tid frem til Knemon møter Kalasiris.

Analepsen som starter her i bok 2 er den desidert største i hele denne fortellingen. Både ved tekstlengde og tidslengde har den en varighet og utstrekning som overgår enhver annen anakroni i teksten. Tilbakeblikket berører i tillegg de fleste personene vi følger:

Heltinnen, hennes elsker, hennes foreldre og hennes to beskyttere, noe som også bidrar til dets fylde og kompleksitet. Det gjør også dets natur som fortelling mettet med en stor variasjon anakronier, ikke bare i form av analepser, men også digresjoner, pauser. Disse befinner seg også på det intradiegetiske nivå, og her bidrar de ved dialog mellom forteller og tilhører til å rette oppmerksomheten mot det faktum at dette er en *fortelling*. I slike tilfeller griper nåtiden inn i analepsen, og vi ledes frem og tilbake mellom tilbakeblikk og hovedfortelling. Det gis også *direkte* henvisninger til fortellerhandlingen, og disse bidrar i enda større grad til å sette lyset på anakroniene, og til følelsen av at *fortellingen er noe som hender i nåtid*: "Først vil vi dog tænde lampen og bringe nattens guder aften-drikofferet, og når vi på den måde har gjort vor pligt, kan vi uden bekymring bruge natten til at fortælle historien i" (3.4). Dette er et av de mange steder hvor Kalasiris direkte omtaler sin egen fortellerhandling, men da fortellingen skal fortsette blir dette innledet *både* av ham og den autorale fortelleren: "Da dette var gjort, fortsatte han: 'Ja, Knemon, efter at nu processionen [...]' (3.5).

Fortellingen om fortiden avbrytes i bok fem, og vi går en kort periode tilbake til nåtiden. Til nå har det blitt brukt mer plass på tilbakeblikkene enn på den nåtidige handlingssekvensen, og etter at vi har blitt ført tilbake i tiden for å følge Kharikleia fra hennes spede dager gjennom flukten fra Delfi, er det ikke lenger analepsen som føles som et avbrudd i hovedfortellingen: Det er motsatt. Protagonistene i nåtid har vi fulgt gjennom tre-fire korte, handlingsmettede episoder, men fortiden har vi dvelt ved både når det gjelder hendelser, personer og miljø. Fra slutten av den siste av de metadiegetiske fortellingene (Persinnas historie) har vi også fulgt protagonistene i et kronologisk fortalt hendelsesforløp, som med gradvis økende tempo har bygd spenningen opp mot flukten – som så blir avbrutt av en retur til nåtiden som nesten kan virke som en invasjon. Det er med andre ord hos disse fortidige utgavene av Kharikleia og Theagenes vi har investert vår empati og interesse, og selv om det selvsagt er det samme helteparet som de som nettopp nå er i fare i en røverleir i Egypt, vil det ikke være her spenningen hovedsakelig ligger for oss: For leseren, som for tilhøreren Knemon, er helteparet "nettopp nå" på starten av en farefull flukt over havet, og vi vil gjerne høre resten.

I femte bok kommer Kharikleia til rette igjen, og vi er altså tilbake i nåtiden. Denne episoden er imidlertid også ispedd anakronier, og i tillegg til de vanlige digresjoner får vi denne gang en intern analepse: Helteparets flukt fra røverøya og Theagenes' forsvinning. Snart får vi imidlertid resten av Kalasiris' fortelling, og han tar opp tråden like før der han slapp den i forrige tilbakeblikk. Nå får vi resten av historien fortalt til fulle, uten andre avbrudd enn de for Heliodor så vanlige digresjoner og korte, forklarende tilbakeblikk.

Herifra og ut får vi en forholdsvis kronologisk fortelling om protagonistenes videre reiser, men anakronier blir denne fortellingen aldri helt fri for. Fra slutten av femte bok og utover består disse i at vi må følge Theagenes via tilbakeblikk og gjenfortellinger. Dette ender rundt midten av syvende bok, hvor helteparet blir utsatt for Arsake, og vi forlater knapt hovedfortellingen igjen før i åttende bok, hvor de legger ut på reise igjen.

Nå endrer fortellingen snart karakter, i og med at vi får en detaljert beskrivelse av kampen om Syene. Kronologisk og handlingsmettet narrasjon om krigføring alterneres av gjenfortalt parallell handling og lange beskrivelser av "tingenes tilstand", slik som Nilens natur og troglodyttenes krigstaktikk. Her mister vi protagonistene av syne over en god del sider, for første gang siden Knemons fortelling helt i starten. Begge disse to historiene er ganske urelatert til hovedfortellingen: Knemons historie er bare relevant som en forklaring på hvorfor han er der, og ved kampen om Syene er det også resultatet som teller: Vinner Etiopierkongen? Til å ha relativt lite med helteparets reiser å gjøre gis de begge stor plass i fortellingen: Knemons fortelling tar totalt omtrent ti sider, Hydaspes' beleiring og kamp cirka 15. De har en del likheter, disse to historiene, men de skiller seg merkbart fra hverandre på andre mange måter, og relevant for oss nå er det at Knemons fortelling er en analepse, eksternt sådan, som bringer en pause i den nåtidige handlingssekvensen, mens Hydaspes' kamp foregår i nåtid, og bringer oss videre i historien.

Etter kampen, altså fra slutten av niende bok, fortsettes reisen mot Meroe. Historien nærmer seg slutten, og fortellingen nærmer seg klimaks. Her må våre helter igjennom de siste prøvelser, og vi får flere oppklaringer om den nære og fjerne fortid. De fleste tråder blir her nøstet opp, blant annet får vi se Kharikles igjen, men likevel er fortellingen forholdsvis kronologisk. De lange tilbakeblikkenes tid er over, nå er det små biter informasjon og forklarende glimt av fortiden som gjelder. De forsinkelser vi nå får av oppklaringen og gjenforeningen skjer hovedsakelig i nåtiden, og bidrar til å øke spenningen både ved å frustrere vår lengsel etter en lykkelig slutt og ved å bringe handlingen til krise.

d) Forhistorie og nåtid

Nå har vi oversikt over historiens kronologi og fortellingens gang: Vi har sett hvor hovedfortellingen får løpe uten avbrytelser, hvor avbruddene kommer, og hvor de forskjellige tilbakeblikkene rundes av igjen. Det vil være interessant å gå nærmere inn på de forskjellige historiene, for å se hva anakroniene gjør med dem, hvordan fremstillingen av dem blir. Kanskje er noen av historiene mer kronologisk fortalt enn andre? Hvis det er slik, må man igjen se på hvilken historie det dreier seg om, hvilke av personene som medvirker, og hvor i

hendelsesforløpet man er. Det kan være et spørsmål om fortid eller nåtid, det kan være et spørsmål hvilke personer det blir fortalt om, eller det kan være et spørsmål om hendelsestype.

Den viktigste skjebnetråden i denne fortellingen er selvsagt Kharikleias. Hennes historie blir fortalt i to separate deler: Den ene delen er hendelsene i fortellingens nåtid, nemlig heltinnens *reise* fra hun havner hos Thyamis' røvere (dag én og starten av verket) til hun blir prestinne i sitt fødeland på de siste sider etter ca 40 dager. Dette tidsspennet rammer inn fortellingen, som både begynner og avslutter i nåtid. Den andre delen av Kharikleias historie er *forhistorien* – alle hendelser som til slutt strandede henne hos røverne, helt fra ti år før hennes fødsel til den første dagen av fortellingens nåtid.

Eksterne analepser

Kharikleias fortid er altså alle hendelser som berører henne og som ligger *utenfor* hovedfortellingens nåtid. Alle disse hendelsene blir fortalt ved hjelp av tilbakeblikk, men det er ikke slik at resten, hennes *reise*, kun blir gjengitt i fortellingens *nåtid*. Som sagt ovenfor snakker Genette også om *interne analepser*, men vi skal først se på heltinnens *forhistorie*, som blir fortalt via *eksterne analepser*.

Hvordan er så selve tilbakeblikkene strukturert? Den fortidige delen av Kharikleias historie starter lenge før hun kom til verden, og omhandler de fleste av de personene som er viktige for den nåtidige fortellingen. Noen av dem har vi allerede møtt idet vi får høre deres historie, og noen av dem kommer inn i hovedfortellingen på et senere tidspunkt, men alle har en fortid, og den får vi ta del i. Dermed består Kharikleias *forhistorie* av flere deler, både av flere faser tidsmessig, og av flere skjebnetråder. Hvordan er så de enkelte personenes historier fortalt? Det er nemlig ikke bare den nåtidige handlingssekvensen som blir avbrutt av fortidens – tilbakeblikkene har også sine anakronier. I hvilken grad blir de forskjellige historiene kronologisk eller ikke-kronologisk gjengitt?

Foreldrene

Historien om Kharikleias foreldre, og da spesielt hennes mor, fortelles forholdsvis uavbrutt. Før den starter helt får vi imidlertid en hel del spredte og små biter informasjon, og den første lille biten er fra Sisimithres, som forteller at Kharikleias mor måtte sette ut barnet. Dette er i andre bok, og vi får ikke vite mye mer, men ved båndet som Kharikleia ble satt ut med ligger det et løfte om mer kunnskap. Gradvis og stykkevis blir vi fristet med slike varsel og hint: Sisimithres' nasjonalitet, et orakelord, en drøm... helt til fjerde bok, hvor det meste av kongeparets historie kommer frem, fortalt av dronning Persinna selv. Denne fortellingen

starter med en påkallelse av guddommelige stamfedre, altså tar den som startpunkt et udefinert sted i den fjerne fortid. Denne historien er gjengitt med økonomi: Et særdeles kort og summarisk narrativ til å ha så stor utstrekning i tid, og så stor viktighet for hovedfortellingens bakgrunn. Selv denne fortellingen rommer et (meget kort) tilbakeblikk, men ellers er den kronologisk. Kongeparet vies ikke større plass i verket enn det som er nødvendig for å fortelle om heltinnens bakgrunn: Videre kunnskap om kongeparet gjelder nåtiden, hva som må ha hendt de 16 mellomliggende årene blir stort sett forbigått. At kongeparet fremdeles er i live får vi vite av Kalasiris selv like etter – igjen en analepse – og mye senere hører vi om Hydaspes via rapporter om krigen om Syene, som foregår i verkets nåtid. Første gang vi hører om dette er mot slutten av sjette bok, og det dreier seg ikke om en analepse, men et stykke informasjon som kommer frem i en dialog, og den er mer et varsel om fremtidige hendelser enn noe annet.

Fosterfaren

Kharikles, heltinnens fosterfar, forteller om sin skjebne i bok 2. Hans historie er den korteste og den minst kompliserte, for han interesserer oss kun som Kharikleias fosterfar: Hans forhistorie er den grunnen til at heltinnen havnet i Delfi og møtte Theagenes, og han er den som sørger for at Kalasiris tar hånd om begivenhetenes gang. Etter at han blir frarøvet sin fosterdatter i slutten av fjerde bok mister vi ham av syne, og ser ham først igjen mot slutten av verket, da han etter like lange reiser som helteparet også ankommer Meroe. Hans fortelling er sammenlignbar med Persinnas: Kort, summarisk og kronologisk bortsett fra på ett punkt, hvor hans samtale med Sisimithres foregår. Vi møter Kharikles igjen der hvor alle tråder samles, i bok 10, og om hans opplevelser siden protagonistenes flukt fra Delfi får vi bare vite det mest nødvendige. Gjenfortellingen av hans opplevelser sørger for å gjenkalle personer vi har møtt og skape koblinger mellom dem ved at hans reiser delvis tilsvarer helteparets, og i tillegg er han den som endelig sørger for at siste del av reisens mål blir oppfylt: Hans angrep på Theagenes tvinger endelig kjærligheten frem i lyset.

Livredderen

Sisimithres, gymnosofisten, er ikke en av de skjebnene vi følger, selv om han er viktigere for historien enn f.eks. Nausikles eller Oroondates. Hans handlinger berører alle de viktigste personene i verket så nær som Knemon. Han reddet Kharikleia som nyfødt, han står kongeparet nær, han gav Kharikles en fosterdatter, og han er lederen for gymnosofistene, som Kalasiris jo delte kunnskaper med før han dro til Delfi. Han er en av de mange

gjennomgående trådene som binder historien sammen, fra første gang vi møter ham i andre bok, til han tar del i bryllupsprosesjonen helt på slutten av verket. Likevel gis han særdeles liten plass i teksten, noe som har den virkningen at han er mer en funksjon enn en person i fortellingen om Theagenes og Kharikleia. Første gang vi møter ham fungerer han som sendebud,¹⁸ han overleverer til Kharikles heltinnen og – til Kalasiris via Kharikles – "brevet" fra Persinna, og han leverer også hint om Kharikleias herkomst, og igjen er det Kalasiris som er den ultimate mottaker – og igjennom ham, leseren. Sisimithres' korte gjenfortelling må kunne sies å være kronologisk, og den er like kort som den er funksjonell, og den registreres knapt som et avbrudd i Kharikles' fortelling. Ved neste møte med Sisimithres har han en annen funksjon, men det som er viktig i denne sammenheng er det kronologiske aspektet.

Veilederen

Kalasiris har en spesiell rolle i fortellingen om Theagenes og Kharikleia, i og med at det er han som gir oss historien om Kharikleias fortid, og han innehar en fortellerrolle i en stor del av romanen. Akkurat som *reisene* – nåtidsdelen av Kharikleias historie – er en ramme for romanen som hele, rammer Kalasiris' fortelling inn *forhistorien*: Det er innenfor hans fortelling de andre historiene blir fortalt (igjen er Knemon unntaket). Kalasiris' er på mange måter like viktig for fortellingen om Theagenes og Kharikleia som helteparet selv, og selv når man tar i betraktning kun det som har med ham selv å gjøre, har han fått en plass i romanen som er ham verdig, både når det gjelder tekstmengde og spredning.

Kalasiris' historie kan akkurat som Kharikleias sies å være todelt, i tiden før og tiden etter han møter Kharikles. I bok to forteller han det meste om sin fortid: Hvor han kommer fra, og hvorfor han dro i selvpålagt eksil og endte opp i Delfi. Fra starten av ligner denne gjenfortellingen av fortiden på de andre (som han snart skal gjengi) ved å være kort og forholdsvis kronologisk. Men til forskjell fra de andre består den ikke *bare* av hendelser og konsekvenser: Han gir oss i tillegg sine følelser og overveininger.

En annen forskjell er at idet Kalasiris avslutter fortellingen om sin fortid er det enda en del ting vi ikke har fått vite. Noe får vi vite senere i hans fortelling (nemlig hans besøk i Meroe), mens andre ting blir klart senere: Hele historien med hans sønner, til og med det at han ble erklært død, er ikke kjent for ham – hans viten ligger enda lenger frem i tid: "En hemmelighedsfuld forudanelse, der ofte kom til mig fra guderne, havde fortalt mig, at de ville angribe hinanden med sværd i hånd" (2.25). Dette er et av mange frampek i Kalasiris'

¹⁸ Så er han jo også i Egypt som utsending fra Etiopia.

fortelling, men det er ikke det første *om* ham: I Thyamis' tale til sine røvere i første bok sier han at han er sønn av orakelpresten i Memfis.

Ved Kalasiris' møte med Kharikles kommer denne analepsen (analepse med intern analepse) som på så kort tid klarer å redegjøre for hele Kharikleias barneår og oppvekst. Etter dette blir Kalasiris' historie ett med helteparets. Persinnas fortelling og Kalasiris' møte med henne er de to siste store tilbakeblikkene, og herfra går historien noe jevnere fremover. Det som utmerket seg med Kalasiris' gjengivelse av sin egen fortid, at han ved sammenlikning tok seg mer tid til tanker og utbroderinger, viser seg snart å være et generelt trekk ved denne fortelleren. Historien om Kalasiris' tid med helteparet er spekket med beskrivelser og utlegninger om filosofi, geografi, religion, medisin og lignende. Vi får til og med en debatt om Homers herkomst.

Kalasiris' fortelling *etter* det store avbruddet i femte bok fortsetter i en mye mer kronologisk form. Historiens natur på dette punktet innbyr ikke til dveling og tilbakeblikk, og de små avstikkere som tas er så nært knyttet opp til handlingen at de ikke gir inntrykk av å være avbrudd. Dermed går ferden mot nåtiden raskt, og Kalasiris avrunder historien på en definitiv (og tårevåt) måte.

Reisefølget

Knemon har ingenting med Kharikleias forhistorie å gjøre, og selv i verkets nåtid følger han heltene kun noen få dager. Likevel får han ikke bare sjansen til å fortelle om alle sine ulykker, men den aller første gangen rekkefølgen brytes for å fortelle om en annen tid er faktisk ved hans gjenfortelling, og han får nesten fortalt hele historien. Knemons historie er et eget lite univers, og variasjonen av anakronier er i forhold like stor som i Kalasiris' fortelling: Den starter med begynnelsen, avbrytes av analepse, fortsetter, og avbrytes av en kort retur til nåtiden idet Knemon, som Kalasiris' senere skal gjøre, forsøker å avslutte narrasjonen. Han blir (også som Kalasiris blir senere) overtalt til å fortsette fortellingen, som så avbrytes av Kharias' fortelling, som igjen har sine analepser. Knemon avslutter direkte etter Kharias' fortelling uten å gå tilbake til sin egen, og dette avbruddet er komplett med alludering til tiden som har gått i hovedfortellingen. Resten av Knemons fortelling får vi allerede tidlig i bok t2, sammen med mer om Thisbe, som hans skjebne jo er så nært knyttet til. Etter dette følger vi Knemon i verkets handling, som jo blir avbrutt av Kalasiris' lange gjenfortelling. Når handlingen blir gjenopptatt kommer de siste biter informasjon om Thisbe, og den lykkelige avslutningen på alle Knemons lidelser. I sjette bok tar vi farvel med ham.

Thyamis' historie blir kun i liten grad fortalt av ham selv. Først i syvende bok kommer den utfyllende forklaringen på hvorfor han endte opp som røverhøvding, her er det den autorale fortelleren som gir oss tilbakeblikket, og det er like mye en presentasjon av Arsake. Når vi ellers ser Thyamis er det enten i nåtid, ellers dreier det seg om *interne* analepser som forteller om hans skjebne etter kampen hos røverne: at han ble fanget, at han rømte, at han reddet Theagenes, og at han er på vei mot Memfis.

Interne analepser

Historien om Kharikleia, hennes herkomst og hennes liv før vi møter henne på en strand i Egypt, blir fortalt av – og via historiene til – alle disse personene. Forskjellige deler av hennes fjerne fortid blir formidlet på forskjellige tidspunkt: Selv om Kalasiris (og via ham Kharikles, Sisimithres og Persinna) allerede i fjerde bok via en serie eksterne analepser lar oss høre hvor fra og hvordan hun kom hit er det fremdeles noen små biter vi ikke har fått, og de fleste av disse blir spart til slutten av verket.

I verkets nåtid følger vi i stor grad Kharikleia, og det er derfor ikke nødvendig med så mange tilbakeblikk når det gjelder henne. Det er likevel enkelte viktige perioder hvor vi ikke ser henne. Den første av disse er under kampen hos Thyamis' røvere (1.29–2.6), hvor det virker som om hun blir drept av røverhøvdingen. Vi følger Thyamis, Thermutis, og Knemon og Theagenes, og her blir det iscenesatt en nervepirrende serie av falske anagnorisiser, som vi får forklaringen på senere. Neste gang vi mister og gjenfinner Kharikleia er like dramatisk, om enn ikke like urovekkende: Hun dukker opp som Thisbes "spøkelse" hos Nausikles i femte bok. Her får vi gjenfortalt hvordan hun og Theagenes kom seg unna røverøya, og hvordan Kharikleia havnet hos Nausikles. I begge disse tilfellene er det den autorale fortelleren som innvier oss i begivenhetenes gang, og slik er det også ved en stor del av de andre tilbakeblikkene. De gangene hvor vi slik får gjengitt "den andres" handlinger og opplevelser er det som oftest nok med korte sammendrag, som oftest ledsaget av uttrykk som "i mellomtiden hadde..."

I de tilfellene det *ikke* er den autorale fortelleren som gir opplysninger om "mellomtiden" kommer de ikke fra hovedpersonene, men fra bipersoner, og de aller fleste gangene fra noen som kun er tilstede for å gi oss disse opplysningene. Eksempelvis blir Theagenes borte etter flukten fra røverøya, og vi møter ham ikke igjen før heltinnen kommer til Memfis i syvende bok. Her har vi kontroll på ham via slike annenhånds rapporter fra mer eller mindre tilfeldige personer. Den lengste rapporten kommer fra den gamle konen utenfor Bessa, men selv denne er en enkel oppsummering av begivenhetenes gang, som gir oss

akkurat nok informasjon til at når vi her forlater Kharikleia og Kalasiris kan vi hoppe rett inn i situasjonen med Theagenes og Thyamis utenfor Memfis.

De fleste andre ganger da vi kun følger én av protagonistene, er det over helt korte perioder, og ofte trengs ingen tilbakeblikk: Det har ikke *hendt* noe. I disse tilfellene har vi som oftest allerede kunnskap om hvor personen befinner seg, slik som da vi følger kampen om Syene i bok 10, eller som over, hvor vi går over til å følge Theagenes og Thyamis: "Da Kalasiris og Charikleia således med nød og næppe var undsluppet den overhængende fare, skyndte de sig i endnu sterkere tempo mod Memfis" sier oss hva de skal. "Endnu medens de var på vej derhen" markerer overgangen mellom personene vi følger, og ved "netop på denne dag og i denne time lod de højere magter ligesom ved et dramatisk kunstgreb Kalasiris komme til syne" forteller at de har klart det. Vi trenger ikke vite hva som ellers har pågått. Vi har riktignok her ikke sett Kharikleia, men vi forventer at hun kommer like bak, og våre forventninger viser seg å stemme – tiden mellom Kalasiris' fremkomst og Kharikleias *blir* dekket: "Hun var fulgt lige efter Kalasiris" (7.1–7.8).

2: Tid og lengde

Hvordan er forholdet mellom hvor mye tid som blir fortalt (hvor lenge en episode i historien varer) og hvor lenge *fortellingen* varer? Gjenfortellingene i *Aithiopika* er av forskjellig karakter (dette gjelder både hendelsene og selve fortellingen). "En fortellings varighet" vil i en tekst ikke designere *tid*, for, som Genette skriver i *Narrative Discourse* (1983), man kan ikke måle hvor lenge en skrevet fortelling *varer*. Når det her snakkes om "varighet" menes derfor hvor mye *plass* en episode har fått i verket, hvor mye *tekstlig* lengde som brukes på å fortelle en hendelse som strekker seg over en viss mengde tid.

Genette opererer med fire former for varighet i en tekst. I en *scene* er den *fortalte tiden* lik *fortellertiden*: Den beskrevne hendelsen og tekstens "pseudo-tid"¹⁹ har like lang varighet. En *oppsummering* vil i teksten være kortere enn hendelsens varighet i historien, mens en *ellipse* er en utelatelse – en periode av historien blir i det hele tatt ikke gjengitt i teksten. Ellipsens rake motsetning er *pausen*, hvor historiens tid ikke går fremover i det hele tatt, slik som i *Aithiopikas* femte bok, hvor vi får en beskrivelse av den særegne etiopiske ametysten (5.13).

Spørsmålet om hvor mye tid historien om Theagenes og Kharikleia strekker seg over, samt hvor mye av den tiden som er verkets nåtid, er besvart ovenfor. Hvordan er så

¹⁹ Se Genette 1983: 94

sammenhengen mellom historiens varighet og fortellingens varighet? Ved å føye de to forrige oversiktene sammen, kan vi se hvilke bøker som inneholder hvilke episoder, og omtrent hvor lang tid de enkelte episodene tar.

a) Oversikt

Sted i teksten.	Hendelse	Varighet i tid.
1. Bok , 1–9	Theagenes og Kharikleia blir tatt til fange av Thyamis' røvere, og møter Knemon. (<i>Fanget av røverne</i>)	En dag
9–18	(Tilbakeblikk) Knemon forteller om problemene med stemoren, og landsforvisningen. (<i>Knemons bakgrunn</i>)	Ca ett år
18–33	Røverne blir angrepet og Thyamis blir fanget. (<i>Kamp hos røverne</i>)	En dag
2. Bok , 1–8	Forts.	
8–10	(Tilbakeblikk) Knemon forteller om stemorens død og hans reise mot Naukratis. (<i>Heltenes reiser</i>)	Noen uker-måneder
10–24	Knemon drar til Khemmis og finner Kalasiris. (<i>Kamp hos røverne</i>)	Samme ene døgn som ovenfor
24–29	(Tilbakeblikk) Kalasiris forteller om hvordan han møtte problemer i form av Rhodopis og dro til Delfi. (<i>Kalasiris' bakgrunn</i>)	Ca ett år
29–31	Kharikles forteller om hvordan han fikk Kharikleia. (<i>"Foreldres" bakgrunn</i>)	En tyveårsperiode
31–32	Sisimithres forteller om hvordan Kharikleia ble funnet av Sisimithres og ble sett som fosterbarn hos noen hyrder. (<i>Heltinnens barndom</i>)	Sju år
32–33	Kharikles forteller om hvordan han overtar Kharikleia av Sisimithres og oppdrar henne til gifteferdig alder. (<i>Heltinnens oppvekst</i>)	Ca ni år?
34–36	Forts. Kalasiris i Delfi.	Seks dager
3. Bok , 1–19	Kharikleia og Theagenes møtes og blir forelsket	
4. Bok , 1–8	Kalasiris begynner å planlegge flukt. (<i>Helteparets første møte</i>)	
8–9	Persinna forteller om Kharikleias tilblivelse og utsettelse. (<i>Heltinnens tilblivelse</i>)	10 år
9–21	Heltene planlegger og utfører flukt.	En dag
5. Bok , 1	Heltene rømmer fra Delfi med et skip. (<i>Heltenes flukt</i>)	
1–4	Kharikleia dukker opp hos Nausikles. (<i>Heltinnen gjenfinnes</i>)	Plutselig hendelse
4–11	Vi får høre hvordan Kharikleia og Theagenes drar mot Khemmis, at de blir fanget, og at Kharikleia havner hos Nausikles, mens Theagenes blir sendt med Mitranes til Oroondates. (<i>Kamp hos røverne</i>)	En dag
11–16	De holder offerfest. (<i>Drikkelag</i>)	Noen timer
16–33	Kalasiris forteller hvordan heltene ankrer opp for å overvintre på Zakynthos, men må dra videre igjen, og "strander" ved Nilens bredd. (<i>Heltenes reiser</i>)	Noen uker-måneder

6. Bok, 1–15	Knemon gifter seg med Nausikleia. Kharikleia og Kalasiris drar til Bessa. (<i>Mot Memfis</i>)	Fire dager
7. Bok, 1–19	Heltene møtes i Memfis. Thyamis blir innsatt som prest. Arsake blir forelsket i Theagenes. Kalasiris dør, og de unge havner i Kybele/Arsakes vold. (<i>Møte i Memfis</i>)	To døgn
19–29	Arsake skaper problemer for heltene. Kybeles sønn skaper enda flere problemer. (<i>Arsakes lidenskap</i>)	Ca åtte døgn
8. Bok, 1–14	Oroondates i Theben får vite hva kona driver på med. I mellomtiden prøver Thyamis forgive å få de unge fri. Arsake kaster Theagenes i fengsel. Kybele prøver å drepe Kharikleia, men dør selv, og Kharikleia blir dømt for mord. Kharikleia lar seg ikke brenne, og havner i fengsel sammen med Theagenes. (<i>Arsakes intriger</i>)	Ca fem dager
14–17	De unge blir reddet fra Arsakes klør og skal bringes til Oroondates i Theben, men Oroondates har dratt til Syene for å slåss mot Hydaspes. Kharikleia og Theagenes blir tatt til fange av etiopierne. Hydaspes rykker ut mot Syene og vinner. Oroondates rømmer og kommer tilbake med forsterkninger, men taper og blir tatt til fange. (<i>Krig og kamp</i>)	(Én dag)
9. Bok, 1–21		Ca fem-seks dager
21–27	Theagenes og Kharikleia blir vist frem til Hydaspes. Oroondates sendes hjem. Hydaspes drar mot Meroe. (<i>Møte med Hydaspes</i>)	Fem dager
10. Bok 1–41	I Meroe skal både Kharikleia og Theagenes ofres. Kharikleia avslører at hun er kongeparets datter, og deretter at Theagenes er hennes forlovede. De unge blir begge frigitt, og det planlegges bryllup. (<i>Reisens slutt</i>)	Én dag

b) Episodene

Nå kan vi gå nærmere inn på de enkelte hendelsene, og se på hvor mye plass de enkelte episodene har fått. Her er det ikke tjenlig å omtale *bøker*, slik jeg ellers gjør i denne oppgaven. Jeg vil derfor holde meg til *tekstsider* slik verket eksisterer i den danske oversettelsen.

Heltinnens tilblivelse og oppvekst

Fra Persinna og Hydaspes gifter seg til Kharikleias utsettelse går det ti år. Hovedsakelig gjenfortalt i tredje bok er fortellingen om heltinnens tilblivelse på ikke mer enn to sider, og som vi har sett, særdeles summarisk. Noen få detaljer er også spredd ut over hele verket, men spesielt ved den store gjenforeningsscenen ved fortellingens slutt, og her er det for det meste gjentakelser og påminnelser, ikke egentlig *fortelling*.

Kharikleias barndom og oppvekst, en periode på til sammen 16 år, er nesten like kort fortalt som hennes tilblivelse. Sisimithres var hennes beskytter i syv år, og hans fortelling – med alle bevisene han fremlegger i "rettssaken" i slutten av verket – dekker en knapp side. Kharikles var den neste som ble beæret med oppgaven å oppfostre den etiopiske prinsessen, og de ti årene fra han fikk henne til han mistet henne er gjenfortalt på mindre enn to sider. Begge disse fortellingene er altså korte og konsise, men de er likevel mer utbroderende enn Persinnas, fordi begge to bruker tid på å beskrive Kharikleias "overjordiske" skjønnhet, og de problemer denne medfører. Kharikles' fortelling er den mest dvelende – her er første gang vi får et innblikk i heltinnens personlighet.

Kharikles' egen tragiske historie er til gjengjeld rent oppsummerende. Den er irrelevant for oss foruten å være årsaken til at han ender opp som heltinnens fosterfar, og en halv side er derfor alt vi trenger: "Her har du altså, min kære ven, forklaringen på min reise, men jeg vil nu fortælle dig [...] det, der er hovedpunktet i min beretning" (2.30).

Kalasiris' tragiske bakgrunn er også *årsaken til at han møter heltinnen*, og i så måte speiler hans fortelling Kharikles'. Imidlertid, som vi har sett, ligger det ikke for Kalasiris å holde gjenfortellinger i summarisk tempo, og til forskjell fra Kharikles *grunngrir* han sin fortelling: Han presenterer sin forhistorie "for at få orden og give dig baggrunnen for det følgende" (2.24). Selve fortellingen er, som vi har sett ovenfor, mer utbroderende enn man skulle tro, og det er ikke hendelsene i seg selv det brukes tid på, men Kalasiris' tanker om dem. Hvor mye *tid* det er snakk om, er litt usikkert, for han sier aldri hvor lenge han beholdt sin kone, og vi får bare vite at ved hans samvittighetsflukt fra Memfis var både Thyamis og Petosiris gamle nok til å kunne knives om presteembedet. Det må altså dreie seg om store deler av et voksent liv, og selv om små glimt av det kommer til syne flere forskjellige steder i teksten, blir denne perioden ikke viet mer enn en side. Tiden *etter* hans frivillige eksil er ikke tatt med i det hele tatt,²⁰ og grunnen til denne ellipsen blir – i kjent stil – også forklart: "Jeg forbigår de andre opplevelser, jeg hadde efter min afrejse, da de ikke har betydning for det, du gerne vil vide" (2.26). Denne holdningen er det vi finner gjenklang av i Kharikles' avslutning: Det er *Kharikleia* som er hovedsaken, ikke de to gamle fedre.

20 Senere får vi imidlertid vite at han har vært i Etiopia og truffet Persinna, så hans reiser må ha tatt en god stund, men for å dekke den perioden brukes bare litt over en og en halv side.

Helteparets kjærlighet og flukt

Så langt har tidsuttrekningen vært stor, og tekstlengden kort. Helt annerledes er det når vi tar for oss det store kjærlighetsdramaet i Delfi. Det går ikke lang tid fra de møtes til protagonistene er på flukt, men dette er likevel ett av de mest saktegående stedene i teksten. Som sagt over blir det her diskutert de forskjelligste tema, enten det er Kalasiris i samtale med filosofene i Delfi, eller et av Knemons mange avbrudd. I tillegg er dette et av de stedene hvor det dvelles mest ved miljøet rundt. I *Fortellingen om Theagenes og Charikleia* får vi ofte beskrivelser av tings natur og kulturers særegenheter, men dette tekststedet utmerker seg ved å være ekstra dvelende. Spesielt gjelder dette beskrivelser av tiden da de unge "oppdager" hverandre: I tillegg til utførlige beskrivelser av kjærlighetens første grep om de unge får vi blant annet beskrivelser av hele offerprosesjonen helt ned til detaljer som hvordan offerdyrenes horn er pyntet. Ikke fullt seks dager går fra første møte til reisen begynner, og med alle utmalinger blir episoden fortalt over hele 31 sider.

Flukten er mer summarisk, og det er ikke lange tiden heltene befinner seg på åpent hav fra de rømmer fra Delfi til de lander ved Nilens munning. Unntaket er en lengre overvintring på en øy, hvor den rolige tiden fra midtvinter til vår dekkes av et lite avsnitt: "Således tilbragte vi foreløbig vinteren her under behagelige forhold" sammen med den senere opplysning om at de seiler videre før det har blitt "riktig forår" markerer tiden som går, mens hendelsene i mellomtiden er fortalt iterativt: De er repeterende deler av et dagligdags liv (5.18–5.21).

Under selve flukten er altså tempoet høyt, så selv om det skjer veldig mye denne korte perioden, tar det likevel bare ni sider å fortelle den. Selve kampen ved Heraklesmunningen er gjengitt i et helt annet tempo: Her følger vi de dramatiske scenene mellom piratene og protagonistene i minste detalj, over fem sider.

Knemon

Knemon er i en liten særstilling her. Han passer ikke helt inn blant resten av de viktige personene i historien: Han har ingenting med heltinnens fortid å gjøre, han er ikke en av hennes beskyttere (han gir i liten grad *hjelp* ved helteparets besøk i røverleiren), og han har ingenting med noen av hennes fortidige eller fremtidige antagonister å gjøre. Likevel får vi et dyptgående innblikk i hans fortid. Mer enn elleve sider tar hans historie å fortelle, når man tar med alt Thisbe gjør og utsettes for før verkets nåtid begynner. Alle gjenfortellingene kommer i form av oppsummeringer, så selv om det er snakk om lang tid og minst fire ødelagte liv, tar ikke Knemons historie store plassen.

Nåtid

Nåtiden i verket er ispedd både små glimt og lengre gjenfortellinger fra fortiden. Rent kronologisk tar det imidlertid ikke mer enn omtrent 40 dager fra strandscenen i starten til bryllupsscenen på slutten.²¹

Røvere

Det kan virke lenger, men det går ikke fullt to døgn fra vi finner helteparet på stranden i starten, til Knemon og Kalasiris finner Kharikleia hos Nausikles etter episoden hos røverne. Det er selvsagt den lange fortellingen av heltinnens forhistorie som gjør at tidsspennet føles så stort, i realiteten går det bare noen timer. Vi er nå i allerede bok fem – 113 sider inn i romanen – mens utlegningen av verkets *nåtid* – to døgn, altså – dekker til sammen rundt 33 sider. Nå som heltinnen har kommet til rette, blir det drikkelag, et søk etter Theagenes, og bryllup. Kharikleia og Kalasiris forlater Khemmis alene etter åtte dager, en periode som tok femten sider å fortelle.

Memfis

Reisen mot Memfis ser ikke ut til å ta mer enn en dag for Kharikleia og Kalasiris. Det er litt vanskelig å vite om dette stemmer, men vi vet at Thyamis og Theagenes' reise tar en del lengre tid – blant annet må jo Theagenes reddes fra Mitranes. Alt dette er fortalt på fire sider, i løpet av meget morbid opp-fra-graven-scene. Etter en spenningsfylt kamp- og gjenkjennelsescene utenfor byen drar heltene inn til Memfis, hvor dét skjer som sender heltene rett inn i klørne til Arsake. Etter mindre enn ett døgn! Tekstlengden yter krisen rettferdighet: nesten elleve sider.

Hele dramaet med Arsake er vekselvis handlingsmettet og preget av repetitive hendelser, og det er som sagt vanskelig å si hvor lang tid som går, men det tar nærmere to uker før de blir reddet (dvs. tatt til fange av etiopierne). Her er mange intriger og komplikasjoner, flere bipersoner og flere reiser, så selv om mye av tiden blir forbigått er det ikke overraskende at hele episoden tar så mye som 36 sider.²²

21 Når jeg har regnet varighet i teksten har jeg kun tatt med tilbakeblikkene de få gangene hvor analepsen var like viktig for nåtidens hendelser som for episoden den hørte til i det kronologiske hendelsesforløpet.

22 Til de møter Troglodyterne i 8.16

Mot Meroe

Heltene reiser til Syene. Her får vi en hel del beskrivelser av kamp og krigstaktikk, så selv om fortellingen går over 21 sider er tidsutstrekningen ganske begrenset: Omtrent fem dager tar det før heltene blir presentert som krigsbytte for Hydaspes. Deretter reiser de mot Meroe, og igjen må vi nøye oss med omtrentlighet: Dette ser ut til å ta en liten uke. Vi følger ikke Hydaspes og helteparet på deres reise, de forskjellige forberedelser til kongens hjemkomst er det fortellingen dreier seg rundt, og da spesielt Persinnas. Her er det altså en ellipse, vi ser ikke helteparet før de litt mer enn seks sider senere står på offerplassen foran kongeparet. Vi får heller ikke noen tilbakeblikk her: For en gangs skyld mister vi dem *faktisk* av syne.

Dette er avslutningen på romanen. Nå skal alle forventninger enten innfris eller endelig skuffes, og alle tråder skal nøstes opp. Nå tar fortellingen form av scene, og offiseremonien – selv om den ikke går helt som planlagt – tar ikke mange timene, og fyller resten av boken – det vil si 26 sider.

3. Forhistorie og nåtid

Vi får altså ved hjelp av tilbakeblikk vite historien til de vi møter i løpet av vår reise mot Etiopia. Det fins mange likheter i måtene disse analepsene fremtrer i teksten, men her er minst like mye variasjon.

Det varierer i hvilken grad de forskjellige *forhistoriene* blir fortalt kronologisk. Persinna og Sisimithres er de to eneste fortellerne som holder hendelsesrekkefølgen i større grad: Persinna starter med gudene og fraviker kronologien kun med én setning frem mot Kharikleias utsettelse, mens Sisimithres' korte forklaring *er* kronologisk. Kalasiris' fortelling er motpolen til Sisimithres', ikke bare ved sin ekstreme lengde, men også når det gjelder rekkefølge. Dette gjelder selv om vi kun tar for oss historien om *Kalasiris*: På tross av de lange, kronologisk fortalte episodene fra tiden i Delfi og flukten, er den meget fragmentert, og bitene er spredt utover hele verket til vi forlater Memfis. Han gir selv mengder av hint om fremtiden så vel som henvisninger til fortiden, og også via andre veier kommer analepser og prolepser, da spesielt fra Thyamis og den autorale fortellerstemmen.

Et annet bidrag til den store variasjonen kan man finne når man ser nærmere på de to hovedformer for analepser, for naturlig nok vil ikke alle tilbakeblikk dreie seg om en tid langt tilbake i fortiden. Det sier seg selv når store deler av bokens historie faktisk foregår innenfor de siste 40 dager av en reise som startet for 27 år siden. Noen av tilbakeblikkene omhandler tiden etter at fortellingen startet. I *Fortellingen om Theagenes og Charikleia* er slike interne tilbakeblikk ofte kortere og mer summariske enn de eksterne analepsene, som jo skal

gjenfortelle hendelser som ligger langt utover det nåtidige handlingsforløpet, og ofte omhandler lengre perioder. De interne analepsene har her ofte som funksjon å oppdatere og synkronisere, med andre ord gjøre alt klart slik at historien kan fortsette uten store, uforklarte ellipser. Selve ellipsene sørger for spenning, og forklaringen på dem – om de nå skjer via analepse eller ikke – sørger for at man ikke mister sporet av handlingens gang.

En annen måte å skille mellom analepser på, er å se på hvordan de rammes inn. Spørsmålet om diegetiske *nivå* ble behandlet i forrige kapittel, men nivåspørsmålet berører også tidsperspektivet: Som vi så ovenfor vil historien enkelte ganger fortelles på det ekstrapdiegetiske nivå, og i slike tilfeller vil hovedfortellingens tid stoppes mens tilbakeblikket foregår. Når det derimot er en av fortellingens personer som gir oss tilbakeblikket, er *narrasjonen* en hendelse i hovedfortellingen, og i den grad dette påpekes i fortellingen påvirker det også tidsforløpet. Det er dette som skjer når personene diskuterer om det er for sent på natten til å fortsette fortellingen, når fortellingen avbrytes fordi noe hender i hovedfortellingen, eller når noen kommenterer rekkefølgen: "Jeg er også dybt skuffet over ikke at have fået mere at vide, men måske hører jeg dog senere mere derom", sier Knemon da han ikke får vite hvem Kharikleias foreldre er. "Det gør du", sier Kalasiris, men: "Nu skal du først høre, hvad Charikles videre fortalte mig" (2.32–2.33).

Det er altså ikke bare når det gjelder fortellernivå at dette verket har en komplisert struktur, men også når det gjelder tid og kronologi, fører det til en spenning og frustrasjon som driver historien fremover. Også når det gjelder tidsaspektet vil leserens interesse for personene i verket først vekkes og deretter frustreres av vekslingen mellom nåtid og fortid, av uvitenheten om både de fortidige og fremtidige skjebnene. Interessen for de mange forskjellige historiene holdes ved like av at man aldri får *hele* historien, aldri ser *hele* bildet, og selv om anakronien i fortellingen ofte er mer en naturlig pause enn et avbrudd, lengter man frem mot å få vite resten av hendelsene.

Det er frustrerende å miste synet av en person når først sympatien har blitt vekket, men i mellomtiden belønnes man med enda et lite innblikk i livet til noen av de andre, og interessen blir holdt oppe av de mange mysteriene og de små glimt av løsning.

V. Spenning og rytme

Spenning er, enkelt sagt, usikkerhet knyttet til romanpersonenes velferd og til viktige momenter i handlingens gang. Spenning er en viktig del av enhver fortelling, muntlig eller i skrift, visuell eller auditiv, og uansett omfang. Det er likevel ikke utført bred, systematisk forskning på dette feltet, og grunnen til dette kan nok være at spenning er vanskelig å definere. Seymour Chatman angriper i sin *Story and Discourse* temaet via skillet mellom *suspense* og *surprise* (1978: 59–62), hvor han fremhever at termene er komplementære, og gjerne virker sammen i en fortelling. *Surprise* er det vi vil kunne kalle "overraskelse", altså en "uforutsett hendelse", mens *suspense* nok vil oversettes med "spenning". Dette er problematisk fordi *suspense* og *surprise*, når de slik som Chatman beskriver virker sammen, nettopp vil ha den funksjonen å "skape spenning". Det er klart at det her er to forskjellige ting vi snakker om: På den ene siden har vi *suspense*/spenning som strukturelt narratologisk grep (form), på den andre *virksomheten* av grepet (funksjon). Ordet "spenning" vil kunne brukes på både grepet og dets virkning, og derfor kan det være nyttig her å holde disse to fra hverandre. Der hvor det er nødvendig for å skille form og funksjon, vil jeg derfor bruke det engelske begrepet *suspense*.

Dette vil også forebygge andre misforståelser: Går vi til *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe, Refsum og Solberg 1997), finner vi under *spenning* to begreper. *Tension* er "konflikt eller friksjon mellom motsetninger i en litterær tekst (bl.a. mellom personer, handlinger, metaforer og tematiske mønstre)". *Suspense* blir gitt en liknende beskrivelse som den jeg har gitt ovenfor: "usikkerhetsfaktor i handlingsutviklingen i en litterær tekst".

På samme vis som at diskusjonen om tid og tempo på mange måter er en del av diskusjonen om diegetiske nivå, er spørsmålet om spenning – uansett hvor mye det er et spørsmål om leseropplevelsen – uadskillelig fra det strukturelle. To spenningsbyggere utmerker seg i *Aithiopika*: *Suspense* og *tempoveksling*.

1. Tempo og rytme

I forrige kapittel diskuterte jeg tempo, altså fortellingstiden i forhold til den fortalte tiden. Fortellingens tidsmessige rytme vil veksle, og i kombinasjon med det semantiske innholdet vil leserens opplevelse av spenning påvirkes: Man vil få en spenningstopp ved de mest umiddelbare, kritiske hendelsene, der hvor faren er størst og tempoet høyest. Med høyt tempo mener vi rask handlingsutvikling, og rask handlingsutvikling er noe som gjerne skjer der det kommer en dramatisk situasjon i historien, en krise i handlingen.

Henrettelsesscenen i åttende bok er et godt eksempel på en slik krise: Kharikleia blir dømt til døden og skal brennes på bålet. Vi får være vitne til domfellelsen, forberedelsene, offerets klagesang, og påtenning. Krisestemningen øker idet den dømte ikke brenner, og en frenetisk innsats blir satt i gang på to forskjellige sider: Både bødlene og Kharikleia kjemper for å få flammene til å sluke sitt offer, mens tilskuerne desperat prøver å stoppe henrettelsen. Det hele ender med at Kharikleia blir kastet i fengsel igjen, og klimaks blir til antiklimaks med denne avbrytelsen av den forventede handlingsgangen.

Som vi så i forrige kapittel, opererer Genette med begrepene *summary* og *scene*. Denne episoden er til en viss grad en scene, idet alt som hender er med i teksten, og episoden blir fortalt kronologisk.²³ På den andre siden er det klart at *fortellingen* av krisen går mye raskere enn *hendelsene* i den: Når bødlene "stablede brænde op og bragte hele bunker af rør nede fra floden", vet vi at dette nødvendigvis må ha tatt tid. Fortellingen skiller seg likevel fra *summary* siden hver minste hendelse er med, og alt foregår i nåtid: På tross av fortellingens kompakte natur er ingenting utelatt.

Episoden er svært handlingsmettet: Setning følger på setning og hendelse på hendelse. Dialog, beskrivelser, forklaringer og personenes tanker – som jo har sin plass i enhver scene i Heliodors fortelling – er knappe og kompakte. Hele denne episoden blir fortalt over to sider,²⁴ og vi kan omtrentlig fastslå at den tar mellom én og to timer (medregnet samling av byens borgere og bæring av ved).

Dette raske tempoet bidrar til oppbyggingen av spenning, og inntrykket av situasjonens dramatiske karakter forsterkes av den handlingsmettede fortellingen. Dette grepet blir brukt flere ganger i *Aithiopika*, men sjelden over lengre perioder. Mer vanlig er det at tempoet veksler, og at bare kortere deler av en krisesituasjon blir fortalt på denne måten. Et eksempel på dette finner vi ved kampen i røvernes leir som starter i første bok. Hele episoden, fra der hvor Knemon kommer til helteparet og varsler om angrepet til det er over, tar ikke så mye som et døgn, og selve angrepet er over på kort tid – ikke mer enn noen timer. Teksten som omhandler hele episoden strekker seg over ca 20 sider, men det er ikke mye av dette som omhandler selve kampen. Selve kampscenene dekker til sammen omtrent en og en halv side, mens de kritiske hendelsene rundt røverhulen – som jo er det egentlige spenningsmomentet – får noe mer plass. I denne episoden veksler tempoet mellom intense, handlingsmettede scener og roligere scener med beskrivelser, dialog, og analepser. De mer kompakte slag- og

23 Med unntak av forklaringen på Thyamis' tilstedeværelse.

24 Vi snakker, som i forrige kapittel, om tekstsider i den danske oversettelsen av *Aithiopika*.

hulescenene består av det samme spenningsbyggende grepet som henrettelsesscenen – dramatisk handling som intensiveres av høyt tempo i fortellingen – noe som er svært virkningsfullt.

Minst like spenningsbyggende er imidlertid selve temposkiftet: Idet en slik handlingsmettet scene avbrytes, er det ikke slik at spenningen faller bort; leserens interesse vil derimot i enda større grad beholde sin kraft. Her har vi å gjøre med en annen måte å bygge spenning på, nemlig den vi kaller *suspense*.

2. Suspense

Det er ikke spenningstoppene som gjør at vi beholder vår interesse gjennom en hel roman – selv i de roligste periodene i *Aithiopika* finnes det et element av spenning, noe som gir oss lyst til å lese videre, noe som gir et sterkt ønske om å få vite hva som kommer. Spenning er ofte et spørsmål om utsettelse og avbrytelser, om empati og engasjement hos leseren, om ønsker hvis oppfyllelse blir hindret, om begjær som blir frustrert. *Suspense* driver lesningen fremover, og de tempo/hendelsesmessig roligste episodene kan til tider være de som holder oss mest i ånde, og gir oss den største utålmodigheten. Teksten frustrerer oss: Alle hendelser som har ukjent utfall, alle situasjoner som har ukjent årsak, vil utgjøre et element av spenning i en fortelling. Med andre ord vil alle spørsmål teksten stiller, men ikke besvarer med én gang, føre til at spenningen stiger, og slik sett er spørsmålet om spenning i en fortelling nært knyttet til dens *form*. Det dreier seg altså her om *suspense*, og dette er den typen spenning som er mest relevant for min studie av *Aithiopika*.

Kharikleias henrettelse er en kortere hendelse i den lengre Memfis-episoden. Her er det snakk om en mer *umiddelbar* hendelse, en spenningstopp, og som vi så, er fortellingens tempo i denne episoden høyt helt til samtalen om den mislykkede brenningen. Situasjonen er ikke løst, heltinnens liv er fremdeles i fare, og den pausen som her kommer, bidrar ikke til å mildne usikkerheten: "Således blev Charikleia igjen overgivet til Eufrates og på ny kastet i lenker, som denne gang var endnu tungere. Hun ventede her i fængslet på, at hun kunne blive dømt og straffet for anden gang." Leserens følelse følger også lenkene som tunge: Vi lengter etter å få vite fortsettelsen, men må vente, og dermed øker heller enn minsker følelsen av fare. Det som utgjør spenningen her, er ikke lenger intensitet i innhold og rask handlingsutvikling, men det strukturelle grepet *suspense*: Spenningen ligger i de ubesvarte spørsmålene, usikkerhetsmomentene i historien, i at de kritiske hendelsene har en foreløpig ukjent konsekvens.

Litteraturvitenskapelig leksikon hevder om *suspense* at "spenning fungerer dramatiserende og intensiverende, og inngår på en grunnleggende måte i leserens tekstarbeid". Spenning i en fortelling kan slik behandles fra to forskjellige synsvinkler: med blick på formen, altså selve grepene som gjøres for å bygge spenning i en fortelling, og med blick på det pragmatiske, med andre ord hvilken innvirkning disse grepene har på leseren. Hvilken funksjon de spenningsbyggende grepene har, vil være en naturlig del av en diskusjon om spenning i fortellingen, og det er like naturlig først å behandle det strukturelle perspektivet, altså hvordan *suspense* gjør seg gjeldende i *Aithiopika*.

a) Strukturell spenning

Det finnes variasjoner i hvordan denne spenningen skapes, i hvor, hvordan og hva det er som bryter handlingens gang og dermed skaper *suspense*. Det er også varierende hvor lenge spenningen holdes – hvor lenge vi må vente før vi får løsningen på situasjonen. Når det gjelder det siste, vil tidsspennet være knyttet til hvilken situasjon vi har med å gjøre, og hvilken plass den uløste hendelsen har innenfor fortellingen som hele: Er den en del av hovedtråden i historien, eller er den en mindre, midlertidig episode? Er den kanskje, som i tilfellet med Kharikleias henrettelse, en helt umiddelbar hendelse med avbrudd midt i en spenningstopp? Det kan være nyttig for diskusjonen å dele handlingen opp i forhold til hvor stort tidsspenn de forskjellige delene har.

Hovedhandlingen – helteparets reise mot oppreisning og fullbyrdelse av deres kjærlighet – er vår hovedinteresse og har selvsagt stor spenning knyttet til seg. Dette er en varig, underliggende spenning, og den typen spørsmål som en fortellings hovedtema skaper. Den oppstår helt i starten av et verk, og løsningene kommer ikke før helt mot slutten. Hovedtemaet blir ikke nødvendigvis presentert i starten av verket – i *Aithiopika* har vi et godt eksempel på dette – men der det ikke blir det, må det finnes et *foreløpig* hovedtema. I tilfellet *Aithiopika* er det store mysteriet hvem hovedpersonene er, hvorfor de befinner seg i denne situasjonen, og sist, men ikke minst: *Hva* er det egentlig denne historien handler om? Her er altså den foreløpige hovedinteressen nettopp spørsmålet om hva hovedhandlingen vil vise seg å være, så her også rettes hovedinteressen mot den røde tråden, rammen som omgir alle hendelser og ikke alltid vises.

Mens en stor del spenning – *suspense* – er knyttet til dette, er den et omkringliggende, eller underliggende, interesseområde, og dermed ikke nødvendigvis det vi oftest engasjerer oss i. De store spørsmålene blir ofte midlertidig overskygget av de mer umiddelbare, og den hendelsesrekken vi følger *akkurat nå* kommer i høysetet. Hovedhandlingen inneholder mange

mindre hendelsesrekker, underliggende episoder som selv skaper interesse og stiller spørsmål.

Dette er situasjoner som oppstår innenfor rammehandlingen, og som i større eller mindre grad er en del av den. Det dreier seg om midlertidige spenningselementer, midlertidige interesser, som består av situasjoner som løses underveis – men etter komplikasjoner – spørsmål som oppstår underveis, og som blir besvart – men ikke før etter en stund. Memfis-episoden er et godt eksempel: Mens et av de store spørsmålene i *Aithiopika* er hvorvidt helteparet kommer seg til Meroe, er selve spenningsmomentet *akkurat nå* knyttet til om de kommer seg trygt unna Memfis. Spenningen her er mer umiddelbar, episoden er mer kronologisk fortalt, og løsningen kommer raskere. *Aithiopika* er bygd opp av slike episoder som utgjør midlertidige spenningselementer. Hovedhistorien ligger alltid der, og vår hovedinteresse slippes aldri helt, men ofte blir den skjøvet i bakgrunnen av de midlertidige episodene.

En slik episode kommer mens vi fremdeles bare har en *foreløpig* hovedtråd. Helteparet blir fanget av Thyamis' røvere i starten av boka, men vi har allerede skjønnet at dette ikke kommer til å utgjøre hovedfortellingen. Ikke bare har vi en utgangsinteresse for å få vite hvem de to unge heltene er, vi blir også stadig vekkt påmint om den i den tiden de er i røvernes makt. Men det er likevel ikke dette som skaper mest spenning i denne delen av fortellingen. Enda viktigere er nemlig den faren helteparet står ovenfor *nå*: Vil de komme seg vekk fra røverne?

Det finnes også enda flere umiddelbare spenningselementer. Mens hovedhandlingen er en ramme rundt kortere episoder, er disse ofte rammer for enda kortere hendelser, og på samme måte som vi får avbrudd i hovedhandlingens gang, vil vår interesse i disse mer midlertidige handlingstrådene ofte frustreres: Mens det enda er uklart om helteparet klarer å komme seg unna Thyamis' røverbande, oppstår det en krise: De blir angrepet. Angrepet er en plutselig hendelse, den griper inn i handlingen og skyver alt annet vekk. De spørsmål som røverepisoden stilte, og som så effektivt (om enn midlertidig og episodevis) stilnet våre spørsmål til hovedhandlingen, blir glemt i det Knemon kommer løpende inn "med et ansigtsudtryk, der røbede den største ophidselse. 'Theagenes,' råbte han, 'her har jeg planten til dig; læg den på dine sår, så du kan få dem helbredt, for vi må være forberedt på nye sår og et ligeså slemt blodbad'" (1.27).

Nå er det fremdeles *Aithiopika* vi snakker om, så selv denne krisen, hvor tempoet er høyt og situasjonen endrer seg for hvert avsnitt, er ikke fri for avbrudd i form av digresjoner. Kampen skal til å starte, Knemon leder en hulkende Kharikleia ned i en grotte – og vi får en beskrivende utlegging av hvordan denne er oppbygd. Forklaringen er kort og kan ikke

sammenliknes med en del andre utlegninger i denne fortellingen, men midt i en så desperat situasjon bryter den virkelig opp i fortellingen. Virkningen av dette er at spenningen blir større, for leserens interesse er fullt og helt hos Kharikleia, og forsinkelsen øker heller enn roer ned iveren etter å se utfallet av situasjonen.

I røverbandens leir finner vi et vell av eksempler på *hvordan* denne fortellingen skaper interesse, forstyrrer den, holder på den og øker den. Vi kan bruke denne episoden som modell for resten av fortellingen, som utgangspunkt for en undersøkelse av måtene *suspense* skapes på i *Aithiopika*, og vi kan starte med beskrivelsen av røverhulen.

Angrepet er i full gang, fienden kommer allerede til syne over bakketoppene, og Kharikleia føres gråtende ned i hulen. Men "det var ikke nogen naturlig grotte af den slags, der opstår så mange av rundt om på jorden og under jorden uden menneskers medvirken" (1.28–1.29). Beskrivelsen fortsetter over to avsnitt, og selv om fortelleren greier ut om den bare i "store trekk" synes det ganske utførlig til å være midt i en desperat krisesituasjon. *Digresjoner* av denne typen fungerer som rene avbrudd, idet de ikke introduserer nye spørsmål eller gjenkaller gamle, slik som vi skal se er tilfelle med de neste to eksemplene.

Nå rekker vi å se heltinnen kun en kort stund før Knemon stenger hulen, og vi er hos Thyamis og Theagenes. Røverhøvdingen gjør seg klar til kamp, men før kampen rekker å starte, blir vi imidlertid presentert for et lite mysterium: Thermuthis er borte. *Aithiopika* er krydret med mange små og store *mysterier*, og mens vi får svar på noen av dem ganske raskt, må vi vente lenge på andre. Variasjonene ligger både i hvilken funksjon de har, og hvilken handling de hører med til: Noen viser til hendelser i hovedhistorien, mens andre er mer perifere – og i slike tilfeller blir gåten vanligvis raskere løst. Noen peker bare mot hendelser vi senere får ta del i, og andre, som denne, legger grunnlaget for videre hendelser: Thermuthis' forsvinning er et ledd i det systemet av misforståelser som preger hendelsene rundt røverhulen.

Så begynner kampen, men midt i beskrivelsen av ild, bråk og blod kommer en referanse til et drømmesyn Thyamis hadde: "Da Thyamis så og hørte alt dette, kom han til at tænke på, hvordan han i en drøm havde set Isis og hendes tempel." Det står ingenting her om hva selve spådommen gikk ut på, for den har vi fått høre noen sider tidligere: "Thyamis, denne unge pige betror jeg til dig: du skal have hende og ikke have hende; du skal begå uret og dræbe din gjæst, men hun skal dog ikke blive dræbt" (1.18). Drømmesyn, orakelsvar og andre typer *spådommer* krydrer fortellingen i *Aithiopika* på samme måte som gåter og mysterier gjør, men her tar romanenes personer en aktiv del: De tolker, forklarer – og feiltolker. Der leseren kjenner sannheten, oppstår det spenning i forholdet mellom leseren og

romanpersonene, spesielt der en feiltolkning fra romanpersonens side kan få katastrofale følger. I dette tilfellet vil leseren ikke kjenne drømmesyntets egentlige betydning. Kan vi så stole på Thyamis' tolkning? Tvilen rundt dette er fremhevet i teksten: "Men nu fortolkede han drømmen på en helt anden måte end før" (1.30) gir ikke mye tiltro, særlig på grunn av hans forrige tolkning, hvor hans uskikkethet som drømmetyder var enda mer fremhevet: "Til sidst blev han træt af det og gav drømmesyntet en tydning, som var i overensstemmelse med hans egne ønsker" (1.18). Thyamis' upålitelighet skaper spenning i seg selv, særlig når den siste tolkning av drømmen får ham til å myrde Kharikleia! Men den usikre tolkningen av orakelsvaret gir samtidig kraft til mysteriet, og bidrar dermed i seg selv til spenningen.

[...] helt besat af kærlighed, jalousi og raseri løb han, så hurtigt han kunne, til hulen og sprang ned i den, medens han hele tiden udstødte høje råb på ægyptisk. Der mødte han tæt ved indgangen en kvinde, der tiltalte ham på græsk. Idet han lod sig lede af hendes stemme, greb han hende med venstre hånd om hovedet og jog sit sværd lige ind i brystet på hende. (1.30)

Offeret ligger på jorden, og mer får vi ikke vite. Her skapes *suspense* igjen ved at handlingsforløpet (Kharikleias skjebne) forstyrres, og denne gangen ved et rent avbrudd, et *handlingsskifte*. Vi forlater hulen og heltinnen, og blir vitne til at Theagenes uten å vite det kjemper side om side med sin elskedes morder. Fortellingens fokus er nå på selve kampen, og spenningen vedrørende Kharikleia forblir uforløst – for ved slutten av første bok har vi enda ikke kommet tilbake til hulen.

Enda lenger strekkes spenningen ut, for i starten av andre bok får vi enda en forsinkelse: Før vi kan gå videre, pauses handlingen for å gi Theagenes rom for å fortvile, og Knemon gir den fortvilte Theagenes håp. Her får vi så en forespeiling av hva som om litt vil skje – en hendelse vi allerede har en forventning om:

Da Theagenes hørte det, åndede han lettet op og ville straks over til øen. Han så allerede i ånden sin forsvundne elskede for sig og forestillede sig, at hulen skulle blive hans brudekammer, *uden at ane noget om de klageråb, han der ville lade høre*. (2.2, min uthevning)

Dette er et *frampek*, og er enda et eksempel på et av de grep som gjør at *Aithiopika* holder på vår interesse ti bøker til ende. I dette tilfelle trenger vi ikke vente lenge før den varslede situasjonen oppstår, men så dreier det seg også om en av de umiddelbare handlingene, og en mindre hendelse betyr mindre tekstspenn. Frampek som omhandler lengre handlingstråder vil både være innholdsmessig mer omstendelige og komme lengre fra avsløringen, og hovedhandlingen vil naturlig nok ofte være den mest ekstreme i så måte.

Her har vi altså en god samling eksempler på de forskjellige fremtoningene av *suspense* i *Aithiopika*, og når formen varierer, vil selvsagt også virkningen variere. Hvis vi samler dem i grupper, blir det lettere å undersøke hvordan de forskjellige variasjonene av *suspense* fungerer.

b) Pragmatisk spenning

Mysterier og spådommer

Mysterier og spådommer har en dobbel rolle: De bryter opp handlingsutviklingen, noe som jo er hovedkjernen i *suspense*, men de skaper også en mer aktiv form for spenning. Mer eller mindre omfattende *mysterier og gåter* utgjør en viktig del av *Aithiopika*, og helt fra første avsnitt blir leseren presentert med et mysterium (den stedfortredende hovedinteressen jeg nevnte ovenfor). *Spådommer og orakel* er beslektet, men i *Aithiopika* har de ikke helt samme rolle. Her er gjerne mysterier og gåter noe som kun leseren blir presentert for, mens spådommer, drømmesyn og orakel alltid er en del av handlingen: Det er romanens personer som frembringer dem, tolker dem og tar konsekvensene av dem. Thyamis og Kharikleia i hulen kan bidra til å illustrere forskjellen: Thyamis' drømmesyn er en spådom, og denne spådommen får en stor betydning for den videre handlingen. To ganger tolker Thyamis den, begge ganger feilaktig, og han lar seg styre av sin tolkning, noe som får (tilsynelatende) alvorlige konsekvenser. Konsekvensen, mordet på Kharikleia, blir presentert i teksten på en meget uspesifikk måte, og som lesere vet vi med ganske stor sikkerhet at hovedpersonen ikke dør og forsvinner ut allerede nå helt i starten av fortellingen. Dermed har vi fått et mysterium i fanget: Hva hender egentlig her? Spådommer skaper mer aktivitet enn mysterier og gåter, men begge utgjør en engasjerende form for *suspense*, fordi de fungerer som stadige hint, frampek og påminnelser. De skaper ikke bare en tilstand av uløst spenning: De øker den og holder den fremst i minnet.

Frampek, prolepser, kunne vært en fellesbetegnelse på denne gruppen, idet både mysterier og spådommer viser til fremtidige hendelser, eller fremtidige opplysninger.²⁵ Frampek er varsel om noe som skal hende, eller noe vi skal få vite om, men de kan også være en *påminnelse* om noe vi allerede vet, og slik sett bare fungere som en vekker for vår interesse. Slike "rene" frampek er ikke en del av handlingen, de blir gjerne kommunisert fra fortelleren til leseren (men ikke nødvendigvis direkte). Et av de sjeldne tilfellene i

25 Spådommer trenger ikke referere til fremtidige hendelser, de kan like gjerne peke til fortiden, og det vil i slike tilfeller være konsekvensen av tolkningen av dem som er ukjent.

Aithiopika er episoden hvor Theagenes ser for seg Kharikleia i røverhulen: Vi vet at det ikke vil gå slik han tror, så vi får ingen ny informasjon, ingen ny usikkerhet. Det er snakk om en påminnelse, og den er der for å øke forventningen: Leseren kan være ganske sikker på at det ikke er Kharikleia som har blitt myrdet, men hva som egentlig hendte, er et mysterium, og påminnelsen øker spenningen. I tillegg vil vår empati her ligge hos Theagenes, og denne forespeilingen av enda mer fortvilelse fungerer intensiverende. I de tilfellene hvor frampek er en slik påminner for leseren, står de litt på siden av sin egen gruppe, og selv om de er sjeldne i *Aithiopika*, kan de være verdt å nevne.

Digresjoner og avbrudd

Pauser i form av *digresjoner* og avbrudd i form av *handlingsskifter* er de mest brutale, fordi handlingen brytes momentant og absolutt, og fordi dette ofte skjer ved et kritisk punkt i fortellingen. Leseren vil frustreres – det dreier seg om en *cliffhanger* – og det vil være en utålmodighet knyttet til fortsettelsen som holder spenningsfølelsen ved like helt til løsningen kommer. Denne spenningsfølelsen vil være periodevis mer eller mindre intens, for ved handlingsskifter flyttes fokuset til andre personer og andre hendelser, og spenningsfokuset følger gjerne (men ikke alltid) med. Slik er det ved vårt siste eksempel ovenfor: Interessen var i utgangspunktet knyttet til heltinnens skjebne, men snart vil leserens empati følge Theagenes – og til syvende og sist er hans mål det samme som leserens: å finne ut hva som har hendt med Kharikleia.

Analepser bør nevnes for seg, selv om slike anakronistiske episoder jo også tilhører gruppen for handlingsavbrudd. Det er jo alltid legitimt å gi analepser en egen plass når man snakker om *Aithiopika*, så viktig som tilbakeblikk er i denne fortellingen. Men analepser fortjener sin egen plass ganske enkelt i kraft av å være nettopp tilbakeblikk, og for hva det gjør med spenningsfølelsen. Mens rene *handlingsskifter* likevel fører oss videre i episoden, stopper tiden når en analepse kommer. Hovedvirkningen likner de andre avbrudd: *Suspense* skapes og holdes ved like ved hjelp av *cliffhanger*-metoden, samtidig som intensiteten avtar ved fokus- og empatiskifte. Men det at tiden står stille, at handlingen ikke går fremover, kan utgjøre en forskjell i leserens spenningsopplevelse. Enten føres vi tilbake fra en episode til en helt annen del av hovedtråden i historien, slik som ved Kalasiris' lange fortelling, eller, som ved Knemons fortelling, føres vi til en for hovedhandlingen urelatert episode. Uansett vil resultatet gjerne være at interessen for den opprinnelige hendelsesrekken i større grad kommer i bakgrunnen, fordi fokusskiftet er mer betydelig.

Dette er det som skjer idet Theagenes kommer ned i røverhulen. Vi forventer at vi endelig skal få en klargjøring av hva som hendte da Thyamis stakk sverdet inn, og det får vi – halvveis. Theagenes' håp går snart over i klagesang – og leseren må igjen vente. Men belønningen kommer, og vi får bekreftet at det *ikke* er Kharikleia som ligger død på bakken. Den første avsløringen løser altså ikke hele mysteriet, men en ny frustrasjon blir mildnet av at vi endelig får fortsettelsen på Knemons historie, som vi også måtte forlate før løsningen kom. Her lykkes fortellingen i den doble oppgaven både å skape *suspense* i forhold til den nåværende episoden og skape (gjenkalle) vår interesse for Knemons skjebne. Her får vi konklusjonen på hans lidelser, og *så* får vi mordmysteriet fullstendig oppklart. Alle våre helter er nå samlet, vi er tilbake til den handlingstråden vi forlot, og vi er tilbake i hovedhandlingen. På ny er vår største interesse der hvor den var da episoden startet nesten helt i begynnelsen av første bok: Hvordan skal heltene komme seg unna røverlandsbyen?

Dette spørsmålet blir aldri *helt* glemt, det ligger som et bakteppe for de hendelsene som utspiller seg i den nåværende krisen – akkurat som hovedspørsmålene alltid ligger i bakgrunnen for røverepisoden. Disse mer umiddelbare hendelsene som oppstår i *Aithiopika* trenger ikke skje innenfor én episode, det kan godt være på hovedhandlingens nivå krisen oppstår, og akkurat som Thyamis' drømmesyn fungerer som et avbrudd i den nåværende krisen, vil en slik krise være et særdeles effektivt avbrudd i hovedhandlingen eller episoden.

Memfis-episoden bygger seg gradvis opp mot krisen som består i Kharikleias henrettelse, og hele denne handlingsrekken er en del av det store, overhengende spenningsmomentet. Dette opprinnelige interessefeltet er heltenes lange ferd mot Meroe, om de kommer frem, og hva som vil skje når de først kommer frem. Memfis er i utgangspunktet et stopp på veien, som så utvikler seg til å bli et nytt hinder, og dermed introduserer en ny rekke usikkerhetsmomenter og spenningsbyggere. Kulminasjonen av disse hendelsene kommer med henrettelseskrisen, som på mikronivå stiller nye spørsmål av mer umiddelbar natur. I denne episoden kan vi se hvordan temposkifter og *suspense* bygger spenning på sine forskjellige måter, og hvordan de også kan arbeide sammen for å virke på leserens interesse.

Denne episoden gir også et godt bilde av hvordan handlingsspenn og spenning virker sammen. Akkurat som i røverlandsbyen glemmer vi aldri hovedmålet, men vi mister det av syne i de mest spennende øyeblikkene – der hvor handlingsutviklingen og intensiteten er høyest – og det ligger bare og ulmer i bakgrunnen. Men akkurat da spenningen er på sitt høyeste – der vi sitter og venter på neste dag og dødsfaren som fortsatt venter – får hele Memfis-episoden en brå slutt i det helteparet blir hentet bort. Så er vi altså tilbake i

hovedhandlingen igjen, både den midlertidige fare og den umiddelbare krisen er over, og det store spørsmålet trer igjen frem i lyset.

Ferden mot det opprinnelige målet – fullbyrdelse av helteparets kjærlighet – går saktere frem enn ferden gjennom enkeltepisodene, og det tar også lengre tid før man får svar på de store spørsmålene. Dermed vil intensiteten ofte være mindre, men bare så lenge temaet ligger i bakgrunnen. Analepser fungerer som påminnelse, prolepser holder interessen ved like, og ved hver ny krise sørger heltenes klagesang for å minne om målet for reisen. Dermed står hovedhandlingen igjen i høysetet – og fungerer selv som avbrudd for de mindre handlingsrekkene.

VI. Anagnorisis

"Ja, jeg narrer dig, og narrer også mig selv," sagde Knemon, "hvis det viser sig, at kvinden, der ligger her, er Charikleia." Med disse ord vendte han den døde om, så man kunde se hendes ansigt, og så snart han havde kastet et blik på det, udbrød han: "I guder! Hvad er dog det? Et under! Det er jo Thisbes andsigt!" Han for tilbage og blev stående, skælvende og målløs.

Slik lyder den første gjenkjennelsen i *Aithiopika*, som kommer allerede i starten av andre bok. Med et grusomt sjokk for Knemon avverges den fatale handlingen som Theagenes skal til å utføre i den tro at det er hans elskede Kharikleia som ligger død på gulvet av røverhulen. Den etterfølgende gjenforeningen av de to elskende er like følelsesladet, og misforståelsen fører med seg en ertende dialog, som ved sin komiske karakter letter stemningen i fortellingen. Anagnorisis er, med Aristoteles' ord, "et omslag fra uvidenhet til viden, til vennskap eller til fiendskap mellom dem som er bestemt til lykke eller ulykke" (*Poetikken* XI). Gnorisis betyr kunnskap, bekjentskap, og *gjenkjennelse* handler altså vel så mye om *viten* som det å gjenkjenne *personer*. Aristoteles introduserer gjenkjennelse i *Poetikken* der han utlegger tragediens *fabel*. Fabelen, altså fortellingen, er "det første og viktigste", den er "prinsippet og likesom sjelen i tragedien" (*Poetikken* VII og VI). Etter å ha tatt for seg fabelens omfang, enhet, og sammensetning, forklarer han forskjellen på enkle og sammensatte fabler: "Med 'sammensatt fabel' mener jeg en handling hvor overgangen skjer gjennom gjenkjennelse eller gjennom et plutselig omslag (*peripeteia*) eller gjennom begge deler" (*Poetikken* X). Det blir også raskt klart at den sammensatte fabelen er den beste.

Hvor viktig disse to, *peripeteia* og *anagnorisis*, er for Aristoteles, blir tydelig i fortsettelsen av hans utlegging om tragedien, når han går over til å gi dikteren råd om hvordan han skal bygge opp fortellingen, og hva som frembringer *den tragiske effekten*. Først må man passe på at omslaget går riktig vei med de riktige typer personer, og så at de kritiske begivenhetene utspiller seg på riktig *måte* mellom de riktige personene. Her kommer gjenkjennelsen inn:

Gjerningen kan komme til utførelse når den handlende vet hva han gjør og klart erkjenner det, slik de gamle lot det skje [...]. Men gjerningen kan også skje slik at den som begår den, er uvitende om det redselsfulle ved den, men senere blir han klar over forholdet. (*Poetikken* XIV)

Den beste måten å realisere fabelen på er, ifølge Aristoteles, å la en person stå i ferd med å utføre en handling, men så å la det skje en gjenkjennelse, som stopper den tragiske hendelsen. Selv om det i *Poetikken* er mer plutselige hendelser det er snakk om, gjenkjenner vi her med

letthet den store gjenkjennelsesscenen i *Aithiopikas* siste bok: Kongeparet står i ferd med å henrette helteparet, men etter at den lange gjenkjennelsesprosessen er vel gjennomført – etter mer enn fire tekstsider – blir det likevel ingen henrettelse. Aristoteles' eksempler er mer umiddelbare. Når han i *Poetikken*s punkt 14 skriver at Merope "står i begrep med" å ta livet av sønnen, så mener han det nok bokstavelig, og tidsspennet kan ikke sammenliknes med den avsluttende gjenkjennelsen i *Aithiopika*. Det er da også visse forskjeller i størrelse på romanen og tragedien, og, som Aristoteles uttrykker det: "Det skjønne [...] må ikke bare ha en orden på delene, der må også ligge til grunn visse størrelsesforhold" (*Poetikken* VII). Han gjentar også senere at tragedien ikke må ligne på eposet, for "i eposet får nemlig delene riktig størrelse gjennom diktverkets lengde, men i dramaet ville resultatet av en slik fremgangsmåte bli meget forskjellig fra forventningen" (*Poetikken* XVIII).

Det er da ikke urimelig at den avsluttende gjenkjennelsesscenen er mye lengre og mer omfattende enn en tragedies bærende omslag, og det er heller ikke unaturlig at *Aithiopika* har flere gjenkjennelsesscener spredt ut over fortellingen. De andre gjenkjennelsene i *Aithiopika* er enklere og kortere, og særlig er scenen som utspiller seg utenfor bymuren i Memphis i syvende bok av en ganske enkel, og heller komisk, karakter: Kalasiris og Kharikleia har kledt seg ut som tiggere, og når først Kalasiris, og deretter Kharikleia, skal oppsøke gjenforening med sine kjære, er det duket for avvisning, forvirring og oppklaring. Kalasiris, den "ærværdige, præstelige skikkelse" som vi har kjent gjennom halve fortellingen, får her en sjeldent komisk rolle, der han, kledt som en fillefrans, ropende løper etter sine to duellerende sønner uten å innse at det er forkledningen som gjør at de ikke gjenkjenner ham. Kharikleia lider samme skjebne: Hun kaster seg over Theagenes, møkkete og med lasete klær, og han reagerer med avsky. Men helteparet har gjort forberedelser til denne scenen, og gitt hverandre kallenavn, symboler og kroppslige gjenkjennelsestegn. Da heltinnen til slutt får et slag i ansiktet, kommer hun på det: "Pythier! Husker du ikke faklen?"

I mange henseende nærmer *Aithiopika* seg eposet mer enn tragedien, men det motsatte er også tilfellet, og *anagnorisis* er ett av møtepunktene for disse to omfangsmessig så forskjellige diktformene. Gjenkjennelse har en naturlig plass i en slik fortelling som den om Theagenes og Kharikleia. Romanen er en lang og vanskelig reise mot en usikker gjenforening, og hele fortellingen er spekket med mysterier, skjult identitet, misforståelser og gåter. Den er også ispedd gjenkjennelser, og for å gjenkalle Aristoteles' ord, både med og uten gjenforening, noen ganger uten vennskap, og ikke alltid med lykkelig slutt. Den store gjenkjennelsesscenen på slutten av fortellingen er den mest bemerkelsesverdige, og det er denne som i hovedsak skal studeres i dette kapittelet.

Etter mange strabaser, utallige beilere, og mer enn ett favntak med døden nærmer helteparet seg endelig slutten på reisen, og de blir brakt frem for kongen, Kharikleias far. Men det er ikke som hjemkommen datter Kharikleia reiser inn i sitt fødeland: det er som krigsfange. Sammen med sin kjære og en utvalgt gruppe andre ulykkelige skal de fraktes til Meroe for å delta i seiersofringen. Lenge har vi ventet på gjenforeningen – og enda lenger må vi vente, for, som heltinnen selv sier, "Kæreste Theagenes! Store ting kræver store forberedelser" (9.24).

Anagnorisis kan være en komplisert begivenhet. Her hos Heliodor er den mer komplisert enn hos de fleste andre. Til og med tidspunktet er overraskende, gjenkjennelsen kommer mye senere enn vi forventer, og utsettelsen sørger for å holde oss på pinebenken en god stund til før heltene endelig er i trygghet. I mellomtiden introduseres enda flere personer for helteparet, og alle som ser dem, beklager at de er dømt til døden. Det er kun de to unge som kjenner Kharikleias egentlige bakgrunn, men det er et økende antall personer som ønsker det beste for helteparet, og avsløringen er viktig for sjelefreden til stadig flere. Det viser seg etter hvert at helteparet, nettopp fordi de aldri har rørt hverandre og er rene som snø, får æren av å være hovedoffer. Kongen, dronningen, prestene, så vel som hele Meroes befolkning tenker kun på hvor sørgelig det er å måtte dømme en slik edel, beundringsverdig pike til døden:

Mange i skaren beklagede dybt at hun således havde vist sig egnet til at blive ofret, og trods deres ærefrygt for de højere magter, ville de alligevel gerne have set henne reddet på en eller anden måde. (10.9)

Aristoteles nevner i *Poetikens* punkt 16 flere typer gjenkjennelse. Den dårligste, eller minst *kunstneriske*²⁶, er den som bruker synlige (fysiske) kjennetegn, enten kroppslige eller ytre.²⁷ Deretter følger den som "dikteren lager selv", denne sidestilles med den første og er mindreverdig fordi den ikke springer ut fra handlingen. Den tredje typen skjer "ved erindring". Denne er beskrevet her som at den som blir gjenkjent avslører seg ved *sin reaksjon* på en erindring. Den fjerde typen gjenkjennelse er en som kommer som følge av "logisk slutning". I dette tilfellet kommer den som gjenkjenner selv frem til sannheten ved hjelp av tegn eller tidligere hendelser, og dette er den nest beste, ifølge Aristoteles. Den neste typen

26 Tekhne er et begrep som står for ferdighet, flid og kunnskap i utførelsen av et håndverk, deriblant det vi i dag kaller kunst.

27 Kroppslige = medfødte, eller arr etc. Ytre = medbrakte, som edelstener, brev etc.

gjenkjennelse er en som "regner med en feilslutning hos tilskuerne".²⁸ Hva Aristoteles foretrekker, blir klart når han kommer til det siste punktet: Den typen som er sannsynlig og naturlig, og som følger av begivenhetenes gang.

Hvordan stemmer så den store gjenkjennelsen i *Aithiopika* med disse kravene om sannsynlighet og nødvendighet? Aristoteles' *Poetik* handler om tragedien, og til en viss grad må man ha dette i tankene. Men det er ikke noe spørsmål om at de kvalitetskriteriene som blir satt opp i *Poetikken* også gjelder annen diktekunst.

Det finnes altså flere gjenkjennelsesscener i verket, men den virkelig store kommer på slutten av romanen, som en del av dens klimaks. Hele fortellingen har bygd opp mot den, og spenningen øker når den nærmer seg, ikke minst på grunn av at vi flere ganger blir skuffet i våre håp. Heliodor vet hva han gjør for å holde på vår interesse, og han ser seg ikke for god til, gjennom Kharikleia, å forklare hvorfor avsløringen ikke bør komme for plutselig, eller være for lettvin: "Når guddommen lige fra begynnelsen har gjort tingene så indviklede, må vi nødvendigvis også bruke længere tid til at udrede dem. Desuden vil det heller ikke være tilrådeligt så pludselig at opklare noget, som i gennem så lang tid har været ugennskueligt" (9.24).

Hvis, etter alle de vanskeligheter og farer de unge har vært igjennom, Kharikleia nå skulle kunne gå rett opp til kongen og bli mottatt med åpne armer uten spørsmål, ville det ha blitt en både brå og lite troverdig slutt på fortellingen. For, som Aristoteles sier: "omslaget og gjenkjennelsen må springe frem av selve fabelkomposisjonen slik at de følger som en sannsynlig eller nødvendig konsekvens av det som er gått foran" (*Poetikken* X).

I tillegg til nødvendigheten av en omstendelig oppklaring når situasjonen er innviklet, er ikke alle kriteriene for en optimal gjenkjennelse til stede ved deres første møte med kongen. Theagenes, i frykt for framtiden, prøver å få Kharikleia til å fortelle kongen hvem hun er. Gjenkjennelsestegnene, mener han, kan bevise sannheten av det de skal fortelle. Men Kharikleia irrettesetter ham: "Genkendelsestegnene beviser kun noget overfor dem, der kender dem", og som Kharikleia sier, mangler de nettopp den personen "af hvem hele opklaringen afhænger", nemlig Persinna (9.24).

Heliodor har her ikke bare laget en fortelling som nært følger Aristoteles' krav til sammensatte fabler, han lar også en av sine hovedpersoner uttrykkelig si ikke bare når, men også hvordan en slik gjenkjennelse skal gjøres. Den beste gjenkjennelse er, ifølge Aristoteles, den som kommer som "en følge av selve begivenhetene, [...] som et resultat av et sannsynlig

28 Dikteren får tilskuerne til å tro at gjenkjennelsen skal foregå på en annen måte enn den faktisk gjør.

begivenhetsforløp", og dette er fordi de ikke gjøres ved "oppdiktede, ytre tegn, som halsbånd, f.eks" (*Poetikken* XVI).

Hvor viktig det er at gjenkjennelsen skal være troverdig, får vi et enda klarere bevis for i selve utførelsen av gjenkjennelsesscenen. Når denne endelig kommer, blir den så grundig gjennomført at den ikke levner noe som helst tvil om sannheten.

Heliodor velger tidspunktet med omhu: Like før ofringen skal settes i gang, like før det er for sent, starter Kharikleia en rettssak mot kongen. Hun påstår at hun ikke kan ofres fordi det kun er utlendinger som kan brukes i dette ritualet. Videre påstår hun at hun ikke bare er av kongeslekt, men også datter av Hydaspes. Hydaspes repliserer med å kalle henne gal. Kharikleia legger frem bevis: Først viser hun frem et brev²⁹ som dronningen la ved henne da hun ble satt ut. Dette kjennes igjen av både dronningen og dommeren. Deretter viser hun de mer tradisjonelle gjenkjennelsestegnene: Kongelige smykker, som både dronningen og kongen kan kjenne igjen som sine egne.

Når disse "ytre" kjennetegn har blitt frembrakt, kommer vi til de "kroppslige", og Kharikleias hvite hud er i utgangspunktet ikke det sterkeste argument for en etiopisk avstamning. Heldigvis vil tilfeldighetene det slik at dommeren er den samme som tok Kharikleia til seg da hun ble satt ut, og han kan bekrefte at både hennes alder og utseende stemmer. Til sist fremlegges det bildet av Andromeda som dronningen hadde "for øye" da Kharikleia ble unnfanget, og som jo hadde skylden for at hun ble født hvit (10.24). Som det siste og avgjørende bevis kan Kharikleia vise frem et fødselsmerke. All tvil er herved tilintetgjort.

Hvis vi nå går tilbake til Aristoteles, kan vi se at flere former for gjenkjennelse har blitt dekket. Vi har de fysiske tegn (smykker og utseende), vi har erindring (fremkalt hos både kongeparet og "dommeren"), og vi har utstrakt bruk av logikk i og med at gjenkjennelsesscenen tar form av en rettssak. Fødselsmerket – det avsluttende bevis – har vi aldri hørt om før. Dette vil lett lede tankene til Aristoteles' andre form for gjenkjennelse, den "ukunstneriske", det vil si den påtatte og unaturlige. Men Heliodor bruker denne på en måte som endrer dens status idet han gjør den til det endelige og forløsende bevis.

Heliodor gjør utstrakt bruk av nettopp den formen for gjenkjennelse Aristoteles bedømmer som den dårligste, nemlig de fysiske (synlige) kjennetegn. Så utstrakt er bruken at man nesten kan si ren og skjær kvantitet veier opp for kvalitet. Men selvsagt ligger verdien av denne overfloden nettopp i det at den "første og dårligste" formen for gjenkjennelse blir et

²⁹ Dette brevet er i form av et bånd med brodert skrift.

middel for de to beste: Tegnene brukes som bevis i en prosess av logisk slutning, og denne kommer som et resultat av hendelsenes gang. Aristoteles spesifiserer også at synlige kjennetegn kan brukes "mer eller mindre godt" (*Poetikken* XVI), og som alltid henger kvalitetsmerket sammen med hvor godt gjenkjennelsen passer inn i fortellingen.

Heliodor sørger for at koblingene mellom kongeparet og Kharikleia er spredt ut over romanen – blant annet dukker de kongelige smykkene opp i handlingen flere ganger, så når de legges frem som bevis i denne scenen, husker vi dem godt. I tillegg forespeiles gjenkjennelsesscenen og elementer av den tidligere i romanen, ved drømmer, orakelsvar, dialog og tilsynelatende tilfeldige hendelser. Et godt eksempel finner vi i slutten av bok 2, hvor Kharikles forteller hvordan han endte opp med å bli fosterfar for Kharikleia: På reise i Egypt møter han en etiopier som overlater barnet til ham. Han får bare høre halve historien om barnet, og han får ikke vite navnet på mannen. Først helt på slutten av romanen får vi vite at denne mannen het Sisimithres, den samme personen som nå er leder for gymnosofistene, og dommer i Kharikleias "sak" mot kongen.

Rettsaken starter som en ganske formell foreteelse. Kharikleia kaller til sak, og kaller inn en dommer. De går gjennom kriteriene for en rettssak før de begynner, og Kharikleia sverger til gudene at hun taler sannhet. Da Hydaspes forsøker å avbryte rettssaken, påkaller Kharikleia loven en gang til, og dette har som funksjon å fremkalle enda sterkere assosiasjoner til rettssystemet. Dette blir igjen fulgt opp: "Enhver proces og enhver retsafgørelse, herre konge, regner med to former for bevisførelse som de viktigste: skriftlige beviser og vidneudsagn" (10.12).

Hydaspes har som funksjon å være den skeptiske stemmen. Han er tilskuerens talerør, og på mange måter også leserens. Selv vi, som jo *vet* at Kharikleia er kongens datter, vil stille oss tvilende til historiens troverdighet. Det er umulig ikke å være kritisk når enhver logisk sans forteller oss hvor usannsynlig disse hendelsene er. Alle ytre tegn kan misbrukes, og gjenkjennelsestegnene, sier kongen, kan ha blitt funnet av noen (dette påkaller for øvrig det Kharikleia selv sier i slutten av niende bok). Men Sisimithres har sett disse tegnene før og kan bekrefte at de er de samme som ble funnet på barnet som ble satt ut, og at brevet er ekte er ubestridelig: Det er nemlig skrevet med kongelige skrifttegn. Grunnlaget for dette beviset ble lagt allerede fjerde bok, da Kalasiris gjenkjenner den etiopiske kongeskriften (4.8).

Hydaspes er imidlertid ikke overbevist, og han påpeker at Sisimithres nå har gått inn i rollen som Kharikleias (sterkt engasjerte) forsvarer. Han stiller altså spørsmål om Sisimithres' objektivitet, men kritikken blir tilbakevist med det samme: Sisimithres står på *sannhetens* side, og det er det som er en dommers rolle i en rettssak. Sisimithres er et viktig element i

gjenkjennelsesscenen. Ikke bare er han dommer, han er også hovedvitne og garantist for de fleste bevisene heltinnen legger frem. Men som før nevnt er denne gjenkjennelsen grundig forberedt, og Sisimithres har blitt etablert som en person man ikke kan nære mistro til. Først møter vi ham jo da han overlater Kharikleia til Kharikles (2.30), og da blir han beskrevet som en verdig og intelligent person. Når vi så – via Kharikleia – gjenkjenner ham like før rettssaken, er han leder for de vise menn i Meroe, samtidig kongens nærmeste rådgiver og landets moralske og religiøse leder.

Hydaspes' mistenksomhet speiler tilskuernes, og i ytterste konsekvens leserens. Akkurat som ved Kharikleias irettesettelse av Theagenes i bok 9 foregriper dette en hel del potensiell kritikk når det gjelder sannsynlighetsverdien i fortellingen. Gjenkjennelsesscenen er nøye forberedt, og grundig gjennomført. Det at den tar form som rettssak, bidrar til denne tyngden. Den er fullspekket med elementer som, når man holder dem opp mot Aristoteles, både utnytter hans repertoar til fulle og gjendriver hans kritikk av de "dårlige" formene for gjenkjennelse. Terence Cave, i sitt omfattende studie av gjenkjennelse fra antikken til i dag, bemerker *Aithiopikas* selvbevisste gjenkjennelsesscene på denne måten:

It is obvious that Heliodorus was drawing on a large fund of knowledge, internalized in his readers, of the conventions of such narrative: the technical vocabulary of recognition, belief and unbelief, wonderment and so forth, is used throughout in a way that reminds one of Aristotelian terminology. (Cave 1998: 29)

Man finner klare spor av litterære konvensjoner i *Aithiopika*, men det er ikke bare *litterære* konvensjoner: Rettssaken er svært formelt oppbygd, og gjennom hele rettssaken kommer personene med uttalelser som viser til krav ved bevisføring og argumentasjon. Både direkte og indirekte peker denne scenen mot retorikk og rettsvesen. Rettssaken er i så måte et (ekstremt) eksempel på et generelt trekk ved *Aithiopika*, og scenens selvbevisste karakter – som ved Kharikleias mange uttalelser om hvordan avsløringen bør gjennomføres og Hydaspes og Sisimithres' kommentarer – er også noe som er gjennomgående for denne fortellingen.

Flere steder i romanen henvises det til teater, og Homer blir gjennomgående referert til, men det er ikke bare det litterære som blir omtalt i *Aithiopika*: Vi finner også kommentarer til etablerte sannheter, det være seg religiøse, vitenskapelige, eller kulturelle. Slike uttalelser blir for det meste lagt i Kalasiris' munn, og det er ikke sjelden de bærer preg av å være et motinnlegg, slik som da han forklarer hva Nilens oversvømmelser skyldes. Det er *ikke* snøsmelting, sier han, "således som nogle højt ansete lærde hos grækerne, efter hvad jeg har hørt, skal have påstået" (2.28). Der det ikke er den vise Kalasiris som slik bidrar til en bedre

forståelse av tingenes tilstand er det gjerne den autorale forteller, slik som da vi i åttende bok møter Troglodyttene (8.16).

Spenning og forløsning

Den store gjenkjennelsen på slutten av fortellingen utgjør kulminasjonen av alt protagonistene har måttet gjennomgå i sin lange reise fra Delfi til Meroe. I denne siste fasen av eventyret økes tempoet betraktelig i det krisen eskalerer – her er den siste, og ultimate, fare for heltenes liv. Det eneste som nå kan redde dem, er nettopp det som også alltid har vært deres mål: Å gjenopprette Kharikleia som arvtager til tronen. De reiste mot Meroe med det som mål å gjenforene Kharikleia med sine foreldre. Da de endelig kommer dit, er det som krigsfanger og hovedoffer, og det eneste som kan løse situasjonen er nettopp gjenforeningen. Dette er en gjenkjennelsesscene hvor den store overraskelsen er kjent for alle parter unntatt kongeparet: Hovedpersonene kjenner allerede til Kharikleias bakgrunn, og gjenkjennelsen har her som funksjon å løse krisen.

Anagnorisis her er ikke selve klimaks. Spenningsstigningen starter da helteparet blir brakt som krigsfanger til Meroe, øker ved gjenkjennelsesscenen og får en topp *etter* avsløringen, da det viser seg at kong Hydaspes, som den pliktoppfyllende regenten han er, vil gjennomføre offeret likevel. Her kulminerer spenningen i en svært så tilfredsstillende protest og etterfølgende jubel fra det etiopiske folket – men lettelsen varer ikke lenge. Snart blir vi oppmerksomme på at Theagenes fremdeles skal ofres. Kharikleia har reddet sitt liv, nå må hun redde lykken, og spenningen øker igjen. I et svært handlingsmettet mellomspill får vi endelig se den unge helten vise hva han er god for i to (!) kamper på liv og død. Kharikleia er merkverdig fraværende, helt til Kharikles kommer inn på scenen, og vi får en ny gjenforening. Her tar fortellingen seg tid til å samle trådene, og under denne siste gjenforeningen møtes ikke bare gamle kjente, men også de som kun har det til felles at de hver sin gang har vært foreldre for Kharikleia.

Det endelige resultatet av gjenkjennelsen går lengre enn en gjenoppretting av Kharikleias status (som jo var det direkte mål): Den resulterer i frigivelsen av Theagenes (som ellers ikke har noe med kongeparet å gjøre), og foreningen av de to unge. Etter den store forløsningen synker spenningskurven mot slutten av historien. Menneskeofring er avskaffet, kongeparet overlater presteembedet til den neste generasjon, og alle er lykkelige. Når vi forlater våre *dramatis personae*, er alt i sin skjønneste orden: Prinsessen har fått sin prins og hele kongeriket med.

Denne siste gjenkjennelsesscenen er ikke bare det som løser hele floken som er fortellingen om Theagenes og Kharikleia, den samler også løse tråder og viser oss koblingspunktene mellom de viktige personene i historien. Det viktigste med denne episoden er imidlertid *effekten* av den i fortellingen: Den er den siste store spenningsbyggeren, den skaper spenning både ved tempovekslinger og *suspense*, og den er i aller siste instans den store forløseren, som endelig tilfredsstiller leseren på alle punkter.

VII. Avslutning

"Hvis du ville gøre gengæld med den fortælling, som vi længe efter at høre, ville også du forfriske os med den lifligste drik. Som du hører, har kvinderne bidraget til underholdningen under festen med deres dans og sang. Hvis du nu kunne lade dig overtale til at fortælle om dine rejser, ville det for os være den allerbedste form for underholdning og glæde os endnu mere end selv nok så meget dans og fløjtespill. Som du selv ved, har du jo flere gange udsat at fortælle mig om dine oplevelser, fordi du endnu tyngedes af dine ulykker; men du vil aldrig finde et mere egnet tidspunkt end nu, da du af dine to børn har din datter i god behold for øjnene af dig og også kan håbe på med gudernes hjælp snart at gense din søn – hvis du da ikke endnu en gang skuffer mig ved at udskyde din beretning."

Her afbrød Knemon ham og sagde: "Det er virkelig ualmindelig pænt af dig, Nausikles; nu har du lige fremskaffet alle mulige musikinstrumenter til underholdning ved festen, men det ser du nu bort fra og afstår fra denne mere ordinære form for underholdning, og i stedet for er du spændt på at høre om virkelig forunderlige begivenheder; at lytte til beretningen om dem er da også en ligefrem himmelsk nydelse." (5.16)

Fortelling, narrasjon, står i høysetet i *Aithiopika*. Halve boken består av handlende personer som forteller, og fortellerhandlingene er meget bevisstgjorte i romanen. Fortellinger starter ofte på oppfordring, og gleden ved det å være tilhører blir ofte belyst: Det er en *himmelsk nytelse* å høre fortellingen om Theagenes og Kharikleia. Personene i *Aithiopika* kommer flere ganger med kommentarer om fortelling, om det å fortelle, og det å være tilhører, og ikke sjelden blir scener i fortellingen – både av personene og den autorale fortelleren – sammenliknet med *teaterets* kunst. Selv ved en offerfest til Hermes står altså fortellingen i fokus, og er, ifølge Knemon "det, som er gudens egentlige område: ordets magt" (5.16).

I denne oppgaven har jeg gjort en undersøkelse av enkelte elementer ved *Aithiopikas* narratologiske struktur, og har undersøkt narrative nivå, kronologiske diskrepanser, og tempo. Jeg har undersøkt hvordan disse opptrer i romanen, og hva de gjør med fortellingen, og i den sammenheng også tatt for meg *anagnorisis* som strukturelt element. Slik har jeg demonstrert hvordan disse to viktige narratologiske grepene – hypodiegeser og anakronier – fungerer som spenningsbyggere, og hvordan de er gjennomgående grunnelementer i denne fortellingen og er styrende for alle dens viktigste kvaliteter.

Passasjen over illustrerer hva det er jeg mener *Aithiopika* utmerker seg med: Fortellingen og dens kunst, og *utsettelsen* av fortelling og det begjæret som utsettelsen skaper. Anakronier og nivåvekslinger er selve grunnrepene i så måte. Den kompliserte strukturen i fortellingen skaper variasjon og dynamikk, og avbruddene skaper *suspense*. *Spenningsoppbyggingen* i *Aithiopika* skapes nettopp ved utsettelsen, ved avbruddet, ved

skuffelsen, for skuffelsen skaper begjær: Fortell oss, for vi *lengter* etter å høre, ber Nausikles i dette avsnittet, og det er akkurat en slik *lengten* fortellingen skaper når den til stadighet blir utsatt: ved skifte fra diegetisk til hypodiegetisk nivå, ved analepser og digresjoner, ved framspeilinger og gjenkjennelser. Den komplekse og varierte fortellerteknikken gjør verket til et strålende eksempel på hva en roman kan være, selv om den er aldri så mye en kjærlighetsroman, og selv om den ble skrevet mange hundre år før vårt romanbegrep oppsto.

Litteratur

- Aristoteles. 1989. *Om diktetekunsten* [1961]. Overs. Sam. Ledsaak. Oslo
- Aristoteles. 1965. *De Arte Poetica Liber*. Utg. Rudolfus Kassel. Oxford
- Bowie, E.L. 1999. "The Greek novel" [1985]. *Oxford readings in the Greek novel*. New York, s. 39–59
- Cave, T. 1988. *Recognitions: A Study in Poetics*. New York
- Cervantes Saavedra, M. de. 1995. *Eksemplariske noveller: Et utvalg*. Overs. Arne Worren. Oslo
- Chatman, S. 1989. *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* [1978]. Ithaca
- Doody, M.A. 1997. *The True Story of the Novel* [1996]. London
- Forster, E.M. 1961. *Aspects of the Novel* [1927]. London
- Fusillo, M. 2006. "Aethiopika" [Overs. Michael F. Moore]. *The Novel: Volume 2: Forms and Themes*. Princeton, NJ, s. 131–137
- Genette, G. 1969. *Figures II: Essais*. Paris
- Genette, G. 1983. *Narrative Discourse: An Essay in Method* [1980]. Overs. Jane E. Lewin. Ithaca
- Græsk-dansk ordbog*. 1998. [10 opptr. 2. forkortede utg 1885. 1. utg. 1864] Berg, C. Haslev
- Heliodor. 1978. *Fortællingen om Theagenes og Charikleia*. Overs. Erling Harsberg. København
- Heliodor. 1935–1943. *Les Éthiopes, Tome I–III*. Utg. R.M. Rattenbury & T.W. Lumb. Overs. J. Maillon. Paris
- Holzberg, N. 1996. "The Genre: Novels proper and the fringe". *The Novel In The Ancient World*. Red. Gareth Schmeling. Leiden, s. 11–28
- Hägg, T. 1980. *Den antika romanen*. Uppsala
- Longos. 2004. *Daphnis and Chloe*. Overs. J.R. Morgan. Oxford
- Lothe, J., C. Refsum & U. Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. [1997]. Oslo

- Morgan, J.R. 1996. "Heliodoros". *The Novel In The Ancient World*. Red. Gareth Schmeling. Leiden, s. 417–456
- Moretti, F. (red.). 2006. *The Novel: Volume 2: Forms and Themes*. Princeton, New Jersey
- Oxford classical dictionary: The ultimate reference work on the classical world: Third edition*. 1999. [1996] [1. ed.1949]. Hornblower, S. & A. Spawforth. New York
- Perry, B.E. 1967. *The ancient romances: A Literary-Historical Account of their Origins*. Berkeley
- Reardon, B.P. 1991. *The Form of Greek Romance*. Princeton, New Jersey
- Schmeling, G. (red.). 1996. *The Novel In The Ancient World*. Leiden
- Stechow, W. 1953. "Heliodorus' Aethiopica in Art". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, No. 1/2, s. 144–152. JSTOR. <
<http://www.jstor.org/stable/750231>> Nedlastet 07.04.10
- Swain, S. (red.). 1999. *Oxford readings in the Greek novel*. New York